rels

revista d'idees i cultura

hivern 2oo7

dossier

sobre TRADUCCIÓ

a pams, Andreu Subirats

fotografies: Teresa Estrada

4 euros

10

fotografia de coberta i pàgina 3
de Jaume Costa

rels, revista d'idees i cultura
núm. 1o, hivern 2oo7

edició
Rels d'Aigua, Associació Cultural
Germans Cerveto, 6
435oo Tortosa
tels. 932075263 / 62673536o
E-mail: rels@tinet.cat

direcció
Adrià Chavarria Curto, Ivan Favà Vives

secretaria
Julián E. Castro, Xavier Favà i Jordi Martí

fotografies
Jaume Costa: coberta, pàgines 3, 4, 6, 17, 50, 58, 75, 108 i 113
Teresa Estrada, dossier *a pams (i sense el parlar de la plaça)*

maquetació
Ivan Favà

imprimeix
Impremta Querol - Tortosa
Tel. 977 597 1oo*

distribueix
L'Arc de Berà, S.A.
arc@arcdebera.com

tirada
5oo exemplars

Depòsit Legal
T-885-2002

ISSN 1698-6660

consell assessor
Susanna Barquín, Fina Birulés, Maria Bonet, Josefa Contijoch, Carles Duarte, Lluïsa Julià, Jordi Laplana, Manel Guerrero, Lluís Martín Santos, Toni Mora, Gustau Muñoz, Mercè Rius, Antonio Salcedo, Ricard Salvat, Carles Torner.

los oficis de cadascú
Josefa Contijoch és poeta, Ramon Farrés és és traductor i professor de la UAB, Anna Casassas és traductora, Miquel Desclot és poeta i traductor, Arnau Pons és poeta i traductor, M. Elena Carné és professora de la UAB, Jordi Parramon és poeta i traductor, Jordi Jané Lligé és professor, poeta i traductor, Annie Bats és traductora, Víctor Obiols és poeta i traductor, Andreu Subirats és professor d'institut i poeta, Teresa Estrada és fotògrafa, Adrià Chavarria és professor d'institut i crític literari, Jaume Costa és professor d'institut.

amb el suport de,

Generalitat de Catalunya
Departament de Cultura

membre de,

núm. 1o, hivern 2oo7

4 d'**e**ntrada. *si sabessis...* Josefa Contijoch

7 **e**ditorial

10 **Dossier: LA TRADUCCIÓ, ARA I AQUÍ**
RAMON FARRÉS

12 **D**iari d'una traductora. ANNA CASASSAS

18 **E**pigrames místics d'Angelus Silesius.
Versions de SEGIMON SERRALLONGA

28 **A**gustí Bartra, traductor de poesia nord-americana.
MIQUEL DESCLOT

32 **R**úfol de Khlèbnikov. ARNAU PONS

51 **Q**uaderns. Revista de traducció. M. ELENA CARNÉ

54 **S**obre la meva versió de *Les Metamorfosis*.
JORDI PARRAMON

59 **A**rxivare en Istambul/Arxivers a Istambul.
ZAFER ŞENOCAK, traducció de Yael Langella

68 **E**l pa dels anys joves: el Böll català. JORDI JANÉ LLIGÉ

76 **T**res poemes de REMI RAJI traduïts per ANNIE BATS

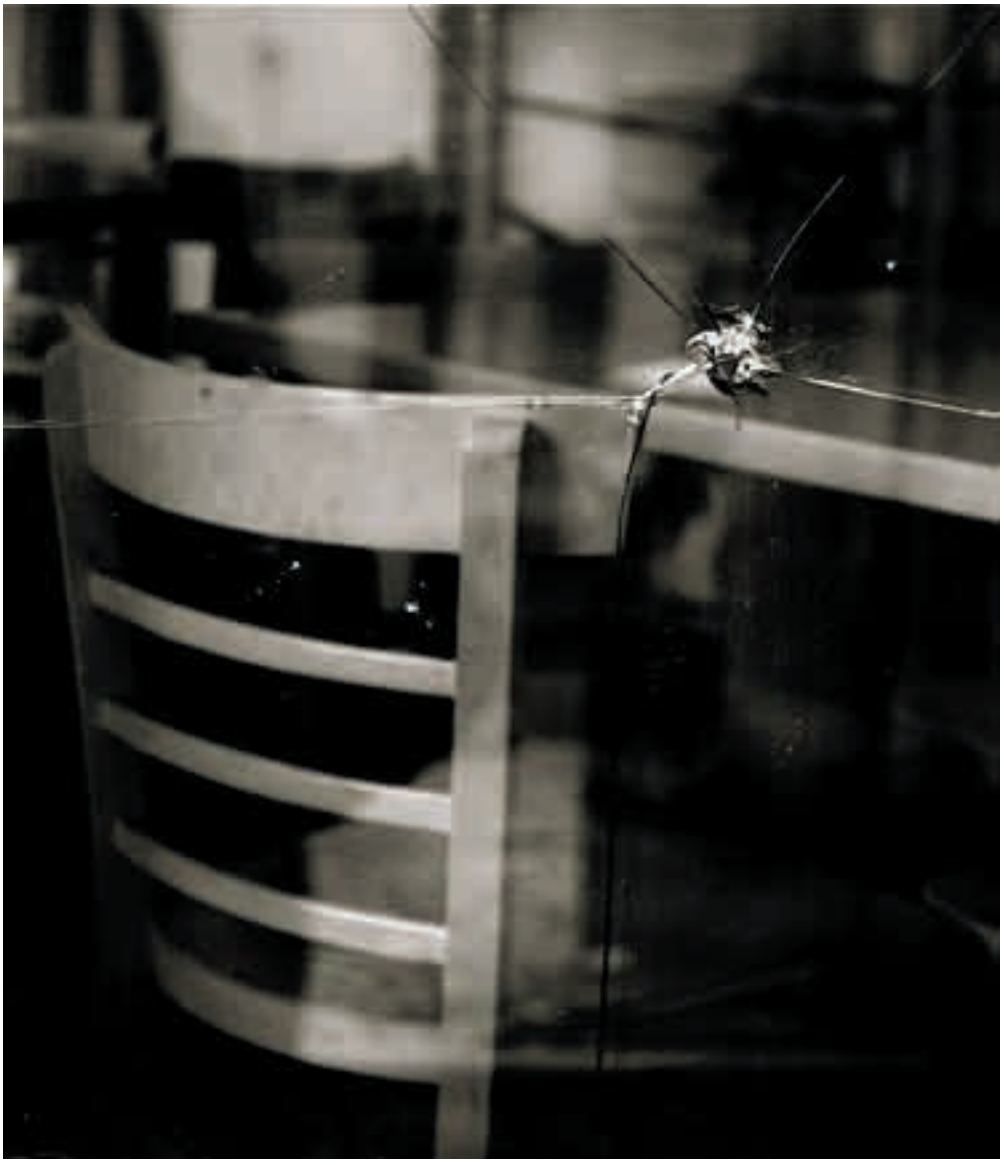
82 **F**er córrer la veu («Perquè hi hagi cançons per als homes a néixer»): traduir poemes per a fer-ne cançons.
VÍCTOR OBIOLS

88 ***a** pams (i sense el parlar de la plaça)*. ANDREU SUBIRATS
fotografies: TERESA ESTRADA

109 **B**ertolt Brecht

112 sis m**e**sos

113 Fotografies JAUME COSTA



Si sabessis el mar com és bonic
si veiessis la llum en la carena
abans de perdre els ulls
podries fer-te creus de l'esforç forassenyat
que representa qualsevol cosa
per exemple fer una pedra
podries sentir-te deixada de la mà de déu
(tanta emoció em van donar les teves mans
tu potser no te'n recordes però jo sí)
sabries que costa molt aprendre
abans de perdre la memòria
al llindar de l'oblit
com fulla a punt de caure que tremola
cor que tant va costar de fer
cor magnífic assaonat
cor de pedra.

Josefa Contijoch
del poemari *Congesta* (2007)

rɵls

De vegades, la nostàlgia és també una força que somou les entranyes de la vida. L'amor ja no hi és. T'has quedat esquarterat. Tornarem a començar?

Tenir cura de la "traducció" ha estat sempre un dels esperons d'aquesta revista. El fet que hi hagi persones que traslladin al català els texts d'altres persones que escriuen amb una llengua diferent a la nostra és tot un gest d'agraïment i enriquiment per al nostre país. Tota tradició culta és aquella que compta amb un gran nombre d'obres traduïdes i de traductors. Dit d'una altra manera, una cultura forta és aquella que és capaç d'anostrar altres texts foranis. La traducció és un pont que no separa, sinó uneix. Agraïm l'esforç generós que ha fet Ramon Farrés a l'hora de bastir aquest número. Li vam fer una proposta de coordinar un monogràfic sobre la traducció, i la seva resposta potent i suggerent fou completament acceptada. Amb escreix, aquest és un dels millors números de *Rels*. També agraïm la col·laboració impagable de tots els altres col·laboradors, que any rere any, continuen desinteressadament col·laborant amb nosaltres. Gràcies.

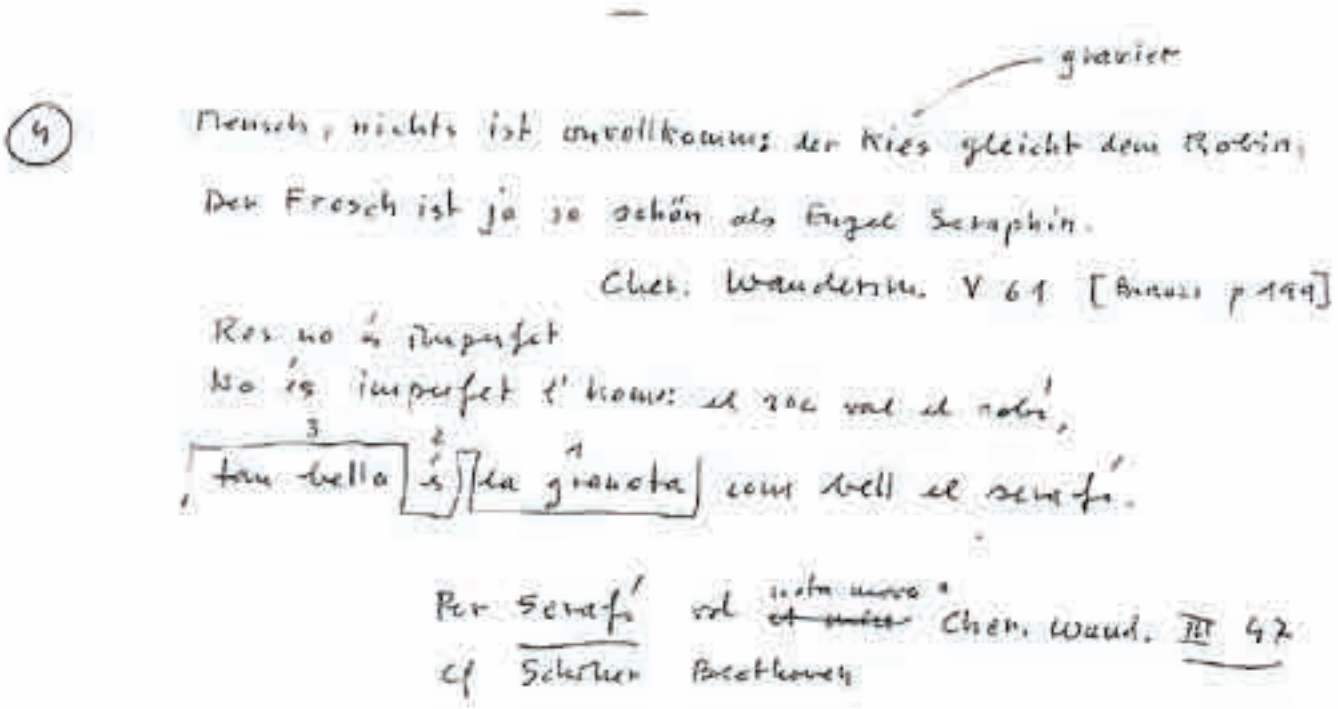
"Si sabessis el mar com és bonic..." de Josefa Contijoch obre aquest número. Massa dolor hi ha en aquest vers, repetit manta vegades, amb el desig de somoure el cor d'un altre quan potser ja estava tot perdut. No hi va haver manera. Els ulls estaven entelats. L'enamorat necessita sempre signes —potser massa. I el capità del vaixell s'ha quedat més sol que mai.

"A pams" són els poemes que ens ha ofert Andreu Subirats per a la nostra plaquette de poesia. Les fotografies de Tere Estrada acompanyen els poemes d'Andreu. Funcionen com a records simbòlics d'experiències viscudes.

I en Jaume Costa il·lustra el número 10 de la revista. Són imatges agafades a contratemps en llocs on la història era rigorosa, i ara ha deixat de ser-ho. O potser encara el present crida al passat?

I nosaltres, d'aquí uns mesos, continuarem amb un altre número. Resistim com un cactus.

no ó imp



—

(4) Mensch, nichts ist unvollkommen: der Kies gleicht dem Robin,
Der Frosch ist ja so schön als Engel Seraphin.
Chen. Wanderim. V 61 [Burnet p 199]

Res no és imperfet
No és imperfet l'home: el roc val el robí,
tan bella és la gaiota com bell el serafí.

Per serafí vol ~~et mater~~ dita nova Chen. Waud. III 42
cf Schriften Beethoven

Primer esbós autògraf d'una de les versions d'Angelus Silesius. Fons Segimon Serrallonga de la Biblioteca Ricard Torrents de la Universitat de Vic.

La traducció, ara i aquí

RAMON FARRÉS

"... in un'epoca in cui altri media *velocissimi e di estesissimo raggio trionfano, e rischiamo d'appiattire ogni communicazione in una crosta uniforme e omogenea, la funzione della letteratura è la communicazione tra ciò che è diverso in quanto è diverso, non ottundendono bensì esaltandone la differenza, secondo la vocazione proppria del linguaggio scritto."*

Italo Calvino (*Lezioni americane. Sei proposte per il prossimo millenio*)

"... en una època en què altres mitjans de comunicació rapidíssims i d'abast molt ampli triomfen i amenacen amb aplanar tota comunicació en una capa uniforme i homogènia, la funció de la literatura és la comunicació entre tot el que és diferent en la mesura que és diferent, sense esmorteir aquesta diferència sinó, al contrari, exaltant-la, d'acord amb la vocació pròpia del llenguatge escrit."

Italo Calvino (*Lliçons americanes. Sis propostes per al pròxim mil·lenni*. Traducció d'Anna Casassas.)

La revista *Rels* ha volgut dedicar el seu número 10 —tota una fita!— a la traducció. Una decisió coherent que no hauria de sorprendre ningú, perquè la traducció hi ha tingut un protagonisme important des dels inicis. I no podria ser d'una altra manera en una publicació que es defineix com a "revista d'idees i cultura". Les idees i la cultura es transmeten gairebé sempre mitjançant la traducció, si exceptuem, és clar, aquelles idees i aquelles manifestacions culturals que s'expressen en la mateixa llengua del lector. Però *Rels*, que té molt clar l'àmbit lingüístic i cultural en què s'inscriu, el dels països de llengua catalana, ha estat oberta també des del principi als quatre vents, per tal que hi poguessin circular còmodament les reflexions i les expressions artístiques provinents d'altres àmbits geogràfics i culturals. D'aquí el protagonisme que ha concedit a la traducció, que d'altra banda no s'ha limitat a la seva funció transmissora, sinó que a més ha estat

objecte autònom de reflexió. Aquest monogràfic, doncs, no és més que una conseqüència lògica dels cinc anys llargs d'història de *Rels*.

En poc temps —amb prou feines uns quants decennis— la traducció ha passat de ser una activitat grisa, pràcticament anònima i invisible (*La invisibilitat del traductor* és el títol d'un llibre cèlebre de l'expert en la matèria Lawrence Venutti), excepte quan la practicaven plomes excelses com ara Carner, Riba i Sagarra, a convertir-se en un objecte d'estudi complex en centres universitaris especialitzats. Actualment milers d'estudiants es formen cada any com a traductors i/o traductòlegs a les universitats Pompeu Fabra i Autònoma de Barcelona, a la de Vic, a la de Castelló, a la d'Alacant, a la de Perpinyà... O a alguna de les centenars d'universitats amb què aquestes tenen convenis d'intercanvi a la resta dels estats espanyol i francès, en altres països europeus o a Amèrica, Àsia, Àfrica o Oceania. No és cap exageració: els estudis de traducció han viscut —per motius ben obvis— una internacionalització tan espectacular com el seu mateix creixement en un període de temps tan breu. Avui no tan sols ja no és cap raresa trobar traductors al català de l'àrab, del xinès o del japonès, sinó que sovint aquests traductors s'han format en part a Síria o al Marroc, a Pequín o a Taipei, a Tòquio o a Kioto. Alhora, i com a conseqüència directa de tot aquest fenomen, la visió de la traducció s'ha eixamplat. Els estudis sobre traducció es fan ara des d'enfocaments lingüístics, literaris, històrics, psicològics, antropològics...

En aquest monogràfic de *Rels* dedicat a la traducció, cenyint-nos a la traducció literària —i per tant descartant ja un ventall molt gran de possibilitats: la traducció jurídica, la tècnica, l'audiovisual, la periodística, la comercial...—, hem volgut donar un tast d'aquests diferents enfocaments i alhora reflectir aquella internacionalització mitjançant la presentació de textos provinents d'àmbits remots en l'espai o en el temps. Hi trobarem des de reflexions dels mateixos traductors —és el cas d'Anna Casassas, que ens deixa xafardejar en el seu diari professional; de Jordi Parramon, que ens explica el procés de gestació d'una de les seves premiades versions de poesia clàssica llatina, i també de Víctor Obiols, que ens parla de la seva experiència com a traductor de poesia per ser musicada— fins a assaigs sobre traductors i traduccions, i per tant sobre la recepció de determinades obres literàries en l'àmbit català —és el cas de l'article de Miquel Desclot sobre la tan cèlebre com bandejada antologia de poesia nordamericana d'Agustí Bartra i del de Jordi Jané sobre les traduccions de Heinrich Böll—, passant per híbrids de reflexió, traducció i creació tan estimulants com la particular lectura que fa Arnau Pons de l'obra de Velimir Khlèbnikov.

Pel que fa als textos traduïts, rescatem el treball de dos traductors —i escriptors— que ja no es troben entre nosaltres: unes versions del místic alemany del segle XVII Angelus Silesius que va deixar inèdites Segimon Serrallonga en morir l'any 2002 i una part del llibre del poeta turcoalemany Zafer Şenocak que estava traduint Yael Langella quan ens va deixar sobtadament a començaments del 2007. Completen aquesta selecció poètica les versions que Annie Bats ha fet de l'autor nigerià Remi Raji. Finalment, hem volgut donar a conèixer la publicació *Quaderns. Revista de Traducció*, l'única en l'àmbit català dedicada exclusivament al món de la traducció, mitjançant un article signat per Elena Carné.

Esperem, si més no, haver donat un petit tast de la pluralitat de mons que s'obren darrere aquesta cortina translúcida que s'anomena traducció.

Del diari d’una traductora

ANNA CASASSAS

Dimarts 19

Avui començo un llibre, un altre. Quantes vegades he repetit aquest gest d’aplanar una coberta, posar un títol i mirar la primera pàgina com qui mira amunt, la pujada que l’espera! No sé què guanya, si l’excitació de començar un llibre nou amb l’esperança de trobar-hi algun tresor, o la mandra de tornar-me a lligar a la taula. Faig un sospir, fondo, i no em puc resistir a comptar amb quantes pàgines m’hauré de barallar abans d’arribar al final. Sembla un camí llarguíssim, em sento cansada per endavant, però en realitat sé que quan arribi el moment de tenir una visió de tota l’obra sencera estaré contenta i l’esforç haurà valgut la pena. Això m’aguanta i començo: envesteixo les primeres paraules, les més difícils.

Són les més difícils perquè encara no tinc cap intimitat amb l’autor. Amb prou feines el conec i no sé com les gasta. Si m’he de refiar de la sensació que m’ha produït la foto de la solapa, estic perduda. Se’l veu un home avorrit, fins i tot malgirbat, però potser és simplement que no és fotogènic. No em fa venir ganes de fer-nos amics. I això que quan m’hi avinc, amb l’autor, i l’amistat sorgeix a través de les paraules, la traducció és més fàcil, o si més no més agradable.

Sort que amb això d’haver de traduir un autor que se m’entravessi de veritat només m’hi he trobat un cop, amb una dona, i el llibre va passar sense pena ni glòria (tant per la meva taula com per les llibreries).

Sembla estrany fins a quin punt aquesta relació subcutània entre l’autor i jo, quan sorgeix espontàniament, m’ajuda a treballar, no tan sols en el sentit que la feina em surt més bé, sinó que físicament també m’ajuda a passar les hores de feina amb més il·lusió, perquè em sento en bona companyia.

Justament, ara que dic això de treballar amb il·lusió, penso en una traducció que de vegades enyoro, de tant que m’hi vaig divertir des de la primera pàgina. No trobava mai l’hora de plegar, no se’m feia mai llarga. I no és pas que fos fàcil, tampoc. Però aquella escriptora (perquè també era una dona, i advocada, com jo, tot i que no ens assemblàvem en res més) jugava amb la història, i amb les paraules, i amb els records de la seva terra i de les feines de pagès d’una manera que a mi em feia feliç. No s’entretenia amb res però sí que ho retratava tot amb precisió, cada

Taula de treball d'Anna Casassas

imatge estava plena de vida, i aquesta vitalitat se m'encomanava i el llibre em va passar volant.

Avui, en canvi, no puc pas dir que aquest home del llibre que ara començo em sigui antipàtic, almenys de moment, però em fa l'efecte que no tindré tanta sort.

Dilluns 25

El cervell és un múscul ple de misteris. O aleshores el misteri és per què cada matí les primeres pàgines que em toca fer són més fàcils que les que vénen després. El cas és que, per una raó o per una altra, quan m'hi poso al matí durant la primera hora faig molta més feina, no pas la meitat de tota la que faré durant el dia, però poc se'n falta. Fa una estona he mirat el rellotge i era un quart d'onze, i ja havia fet quatre pàgines. Si pogués continuar tot el dia a aquest ritme, amb tres setmanetes ja tindria el llibre fet. Així sí que aniríem bé. Però no cal fer-se il·lusions, des d'ara i fins al vespre hauré d'estirar cada paraula per arrossegar-la fins al lloc que li toca. Perquè de cop tot comença a ser més difícil, literalment: tinc la sensació que només empassego amb paraules ambigües, combinacions estranyes, expressions poc corrents, i m'ho he de rumiar més estona, cada paràgraf em dura una eternitat.

I encara durarà més si em continuo encantant a la finestra, però és que fa un dia fresc i preciós i em moro de ganes de sortir a jeure a l'herba amb els gossos, que fan el mandra rosegant un bastó.

De totes maneres, duri el que duri, no pararé fins que hagi fet les pàgines que m'havia imposat de fer, igual que cada dia, i ho apuntaré al dietari: fins a quina pàgina de l'original he arribat i quantes me n'han resultat de traduïdes. És el meu costat oficinista, imprescindible si em vull guanyar les garrofes.

Dimarts 26

Renoi, sóc a la pàgina 70, fa vuit dies que vaig començar aquesta traducció i encara no sé de què va el llibre. Però en canvi començo a conèixer a fons l'afició d'aquest escriptor per les frases llargues,

llarguíssimes, i plenes de detalls. Sembla evident que la cosa que el diverteix més és buscar lloc per col·locar totes les paraules que li agraden. No és pas desagradable, al contrari, perquè no és gens avorrit, però com que no avança perquè no para d'aturar-se a explicar més detalls de cada detall, em fa l'efecte que sempre sóc allà mateix i que no tiro endavant. És tota una prova per a la meva moral.

Però és que s'ha de dir que està com un llum, aquest escriptor, i això de les frases llargues no ho dic per dir-ho: he arribat a trobar frases de tretze i vint ratlles! Si almenys les trobés boniques!

Fa una estona, justament, n'hi hagut una, de frase, que l'he escrit de sis maneres diferents, provant totes les combinacions possibles i les diverses formes dels verbs, a veure si aconseguia fer-ho lligar tot. Al final ja no sabia si tenia tots els trossos o me n'havia deixat algun. I comprova que comprovaràs, ja m'havia passat mitja hora amb una sola frase. I després encara pot passar-se cinc pàgines sense recordar-se que els punts i a part existeixen.

Vés a explicar tot això a un editor, a veure si ho té en compte a l'hora de pagar-te.

En fi, que amb tot això avui ja estic ben cansada i tinc els pensaments embussats. Em penso que tancaré l'ordinador aviat i me n'aniré al cine a canviar-me les idees.

Dimecres 27

Ahir vaig anar a una presentació. Potser és una bestiesa, però sempre em fa il·lusió, encara que jo no hi pinti res, perquè és com una mica de festa per celebrar que tota aquella feinada ha donat un resultat visible, és al carrer, algú ja se l'ha llegit i en parla.

Parla del llibre, és clar, no pas de la traducció (o de les traduccions, perquè sovint, com ahir, es presenten alhora la castellana i la catalana), però això és igual. Encara puc estar contenta que aquest cop m'han avisat i hi he pogut anar, perquè moltes vegades ni sé que es fa la presentació, ni sé que ve l'autor, ni res de res. La sensibilitat dels editors en relació amb els traductors és un do molt escàs.

Home, ja m'agrada sentir què diuen d'un llibre amb el qual he conviscut tant de temps i veure què en pensa el presentador. Un altre tema és si hi estic d'acord. Perquè una cosa és llegir-lo de pressa perquè t'han encarregat que el presentis, i una altra és passar-t'hi un parell de mesos estudiant-lo paraula per paraula. Per força en surten visions molt diferents, que no vol dir que la meva sigui més bona, al contrari, de vegades em quedo sense la visió global, el veig de massa a prop.

El presentador, de totes maneres, té un paper ben difícil. N'ha de parlar bé per força i per tant la dificultat és que el públic s'ho cregui i no es pensi que ho fa per compromís i prou. I té molts números per ficar la pota si fa algun comentari massa personal sobre l'autor o el traductor. I això que del traductor en parlen ben rarament.

El d'ahir va llegir un tros de la traducció castellana i a mi em van entrar tots els dubtes i les ganes de córrer cap a casa a comprovar l'original.

En tot cas presentaven un llibre que estic contenta d'haver traduït perquè m'ha agradat molt, i també estic contenta de com m'ha quedat. Gairebé em costava no aturar tothom per dir-li que se'l llegís, que el presentador no havia acabat d'explicar prou bé que era molt bo. Però la febre i la il·lusió pel llibre que acaba de sortir, per aquest objecte preciós que m'ha donat tanta feina, dura poc, i ara ja torno a estar submergida en la lluita solitària de cada dia i a més morta de son, perquè no estic acostumada a anar a dormir tan tard.

Diumenge 1

Avui no engegaré l'ordinador, perquè de totes maneres, essent festa, i amb els altres que corren amunt i avall per casa fent fressa i demanant coses, no hi ha manera de concentrar-se. Aprofitaré que vénen a dinar uns amics, i que ella també és aficionada a les paraules, per treure la meva llista de preguntes. És la llista de girs, o frases, o el que sigui, potser algun objecte que tots coneixem de

sobres però que no sé com se'n diu, en fi, la llista de dubtes que m'han anat sorgint fins ara en el tros que porto traduït. I encara també alguna pregunta que continua penjada del llibre anterior, a veure si la puc resoldre i introduir el retoc quan em portin les galerades.

Suposo que els altres traductors també deuen tenir la seva xarxa d'amics i coneguts que accepten que se'ls facin preguntes de tota mena. No n'he parlat mai amb cap, però segur que fan com jo, perquè una cosa és escriure el que tu mateix decideixes, que t'ho pots manegar com vols, i l'altra és haver de passar per l'adreçador d'allò que ha decidit l'autor. En tot cas, jo ara distingeixo entre els amics que són bons amics i prou, que ja és molt, i els amics que, a més, són capaços de passar-se una bona estona rumiant una frase o buscant una expressió.

Abans, quan anava trobant solucions a tots aquests entrebancs amb l'ajut d'uns i altres, les posava a les traduccions i ja estava contenta. Ara, però, com que he vist que de vegades em torno a trobar buscant el mateix, ja fa temps que em faig llistes de coses diverses. El problema és com sistematitzar tot aquest material perquè sigui fàcil de consultar, i aquest problema no he trobat cap amic que me'l resolgui.

D'aquestes llistes en tinc unes quantes, amb títols diversos, però n'hi ha una que m'agrada molt, i és la llista dels coms. Pot semblar una bestiesa, però si bé és fàcil, fins i tot automàtic, dir que algú s'ha posat vermell com un pebrot, o que plora com una Magdalena, ningú no s'imagina l'estona que pots arribar a perdre pensant com s'ha de dir que algú és cec com... què? I resulta que als traductors no se'ns paga per les hores que passem pensant, sinó només per cada ratlla que escrivim. O sigui que miraré d'aprofitar les postres d'aquest dinar dominical per resoldre, si puc, unes quantes coses.

Dimecres 4

L'altre dia deia que al matí ho trobo tot més fàcil i ja vaig enraonar massa, perquè avui no. Mira que tinc diccionaris al voltant, de tota mena i de tots els temes, gairebé sembla que en faci col·lecció, però hi ha paraules que són com fantasmes, no saps si existeixen o se les ha imaginat l'autor. Encara que tingués tres tamborets més al costat, tots amb piles de vocabularis, quan una paraula no es troba, malament rai. I aquesta altra màgia d'internet no sé pas com ho veuen, els que en canten totes les gràcies. Sí que és veritat que s'hi poden consultar moltes coses, però avui ni amb l'ajut de l'esperit sant no resoldré aquest coi de paraula.

Ja he començat el dia deixant-me enganxar al telèfon no sé quanta estona i després, quan he vist el rellotge, m'ha entrat el mal de ventre, sobretot pensant que hi ha gent que cobra per estar a la feina, tant si li toca telefonar com redactar tres vegades el mateix escrit o esperar que s'engegui l'ordinador.

Però, vaja, en realitat buscant i buscant al diccionari, encara que amb algun m'hi hagi enrabiat perquè té unes definicions de misèria, que no diuen res del que necessito, també m'he divertit, perquè aquesta enciclopèdia antiga que vaig recuperar de casa la sogra té un piló d'il·lustracions i comentaris que són la conya. No tots els dies han de ser rendibles.

Dijous 5

Mira que és malparit aquest llibre, acabo de fer una pàgina amb una descripció tan recargolada, llarga i gratuïta que m'ha passat com un llampec pel cap que aquest paio que l'ha escrit va pensar "ja ho veuràs, els traductors, com patiran, que suïn!"

Em vénen temptacions de fer de censor i suprimir paraules, total no vindria d'aquí i ni es notaria, perquè es fa un tip d'enraonar per no dir res.

Qui pogués traduir sempre llibres bons. A mi em faria feliç traduir només Victor Hugo i coses d'aquestes, que encara que siguin difícils i triguis molt a fer-les et fan sentir la mar de bé, perquè al final, com que l'original era perfecte, sembla que escriguis com un senyor. Amb un llibre d'aquests sí que no se m'acudiria mai tocar res, vull dir fer cap canvi, al contrari, que miro de passar-hi de puntetes i sense fer soroll, com si fos en una catedral.

Llàstima que aquest d'ara no s'hi assembli de res: és més aviat com una carn que fa bola. No puc més de rosegar aquestes frases tan llargues i enrevessades, em fan sortir fum. I no és només que les faci llargues, és que en comença una dient a quin hotel ha agafat habitació i l'acaba explicant com eren les fulles de l'arbre que hi havia al pati de la casa on vivia de petit. És evident que no compartim el mateix tipus de sensibilitat. Ara, això sí, de coses curioses me'n fa aprendre un munt.

Dilluns 9

Fa estona que rellegeixo pàgines per comprovar si es va entenent tot i afegir-hi les coses que m'havien quedat penjades i que ja he resolt. Però quan miro tan fixament la pantalla, per no passar de llarg de res i estar segura que no m'he saltat cap paraula, de seguida em fan mal els ulls. I també em fa mal el cervell de tanta concentració i de voler anar de pressa. No sé si això els metges ho tenen estudiat, però no és cap invent meu, és una veritat com un temple. Ja he baixat tres vegades per descansar una mica: la primera he rentat plats, l'altra he estès la roba, i la tercera ha estat per anar-la a buscar perquè s'ha posat a ploure. I es veu que estendre em deu relaxar i em va bé, perquè m'ha sortit l'expressió que ja feia estona que buscava. I així tothom content. Però ja començo a tenir ganes d'acabar i canviar de llibre, a veure si el que ve m'agrada més...

Epigrames místics d'Angelus Silesius

Versions de SEGIMON SERRALLONGA

Presentació

Segimon Serrallonga (1930-2002) és autor d'una obra poètica de vàlua reconeguda i de penetrants assaigs crítics sobre literatura,[1] així com de diverses traduccions, entre les quals destaquen els llibres bíblics *Saviesa* i *Eclesiàstic* (dins la *Bíblia* de la FBC, 1968), *Les noces del cel i de l'infern* de William Blake (1981), *Me-ti: llibre dels canvis* de Bertolt Brecht (1984) i *Versions de poesia antiga* (2002), amb textos de Mesopotàmia, Egipte, Israel, Grècia i Roma. Les versions de vint epigrames del poeta místic alemany Angelus Silesius (pseudònim de Johannes Scheffler, 1624-1677) que donem a conèixer aquí procedeixen d'un document inèdit que forma part del Fons Segimon Serrallonga custodiat a la Biblioteca de la Universitat de Vic, integrat pels llibres, els originals literaris i altres materials del poeta. L'esmentat document conté la traducció anotada i comentada de trenta epigrames d'Angelus Silesius, en un estadi força avançat d'elaboració. Es tracta de vint-i-set dístics del llibre *Cherubinischer Wandersmann* (1675) i de tres quartets, l'un dels quals correspon a un fragment d'un dels himnes del recull *Heilige Seelenlust* (1657) i els altres dos a dues estrofes del poema escrit arran de la mort del seu amic i mentor Abraham von Franckenberg (1652).

L'interès de Segimon Serrallonga per Angelus Silesius devia venir de lluny, ja que és un dels grans autors de la literatura mística, amb la qual des de la seva joventut sempre havia mantingut una relació complexa i productiva com a lector i com a escriptor.[2] L'aparició de la traducció catalana d'*El pelegrí querubínic*, a cura de Lluís Duch (dins la col·lecció Clàssics del Cristianisme de Proa, 1995), el devia empènyer a aprofundir en l'obra del poeta barroc, tal com indiquen les notes manuscrites del seu exemplar del llibre, i posteriorment a cercar-ne els textos originals i a assajar-ne la traducció poètica. En tot cas, ens consta que el document digital que conté les versions de Silesius va ser creat el novembre de 1998 i modificat per última vegada el març de 2001. En un dels comentaris que les acompanyen, Serrallonga va apuntar alguna de les raons del seu esforç per fer ressonar en català la veu del poeta alemany: "Amb Silesius és difícil d'arribar a la rosada de l'alba. Però el laconisme inclou potser una visió de grandesa. Ja seria, potser, prou, i molt."

Per a la seva traducció, Segimon Serrallonga va partir dels textos citats en alemany al llibre de Jean Baruzi *Création religeuse et pensée contemplative* (Aubier, 1951), la segona part del qual està dedicada a Angelus Silesius. Cal dir que l'exemplar d'aquesta obra que va fer servir pertany al fons de la Col·lecció Miquel i Macaya de la Biblioteca de la Universitat de Vic. En una de les anotacions que acompanyen les versions, després

de constatar “alguna diversitat ortogràfica” de la font utilitzada, Serrallonga hi va deixar escrita l’escrupolosa observació següent: “Per tant la meva traducció no es pot publicar tal com està, tret d’alguns dístics i tret de les variants lliures, que són poesia personalitzada.” D’altra banda, en una llista d’edicions i traduccions de Silesius, al costat de la referència a l’edició crítica de *Cherubinischer Wandersmann*, a cura de Louise Gnädinger, va puntualitzar: “És la darrera, que serveix als traductors.”

Publiquem aquí els vint primers epigrames de Silesius dels trenta que en total va versionar Segimon Serrallonga, en l’ordre i la numeració en què ell mateix els va disposar, dos dels quals inclouen algunes variacions lliures que en algun cas s’allunyen força de la lletra o de la forma de l’original, però no pas de l’esperit. El text es complementa amb les notes redactades per Serrallonga, les quals aporten informacions útils per al lector, alhora que constitueixen una manifestació eloqüent de la profunditat i el rigor amb què treballava. Per al text alemany dels dístics del *Cherubinischer Wandersmann*, s’ha seguit l’edició crítica de Louise Gnädinger (Philipp Reclam jun., Sttutgart, 1984), tot modernitzant-ne la puntuació i l’ús de les majúscules. Com observarà el lector, Serrallonga en molts casos no va traduir-ne els títols, pel simple fet que no figuraven en la font que va fer servir. Per als quartets, procedents d’altres obres de Silesius, s’ha reproduït el text de les citacions incloses al llibre de Baruzi abans esmentat. Serrallonga sembla que va dubtar a l’hora de posar un títol al conjunt de les versions, ja que va encapçalar el document amb la llegenda “Silesius Epigrames Dístics”. En la present edició parcial, hem optat per anomenar-los “Epigrames místics”, títol que dóna una idea precisa tant de la forma com del contingut dels textos.

Francesc Codina i Valls (Universitat de Vic) i Ramon Farrés (Universitat Autònoma de Barcelona)

1. Serrallonga va publicar en vida dos llibres de poesia: *Eixarms* (Lumen, 1974) i *Poemes 1950-1975* (Crítica, 1979). La resta de la seva obra publicada, tant literària com crítica, va aparèixer de forma dispersa en revistes i altres publicacions. Darrerament ha vist la llum una àmplia antologia: Segimon Serrallonga, *Sempre voldré voler. Antologia (poesia, prosa, assaig, entrevistes)*. A cura de Francesc Codina, Víctor Obiols i Ricard Torrents. Castelló de la Plana: Ellago Edicions, 2007.

2. Sobre aquesta qüestió, vegeu l’estudi de Ricard Torrents, “A propòsit de “La Tenebra” i altres sobrepoemes de Segimon Serrallonga”, dins *Reduccions. Revista de poesia*, núm. 73/74 (febrer de 2001), p. 107-167. Aquest número monogràfic està dedicat a Segimon Serrallonga. Torrents també és autor d’un altre treball indispensable per al coneixement de l’obra del poeta, “Vam partir tots cinc o l’(a)ventura del poeta”, dins *Miscel·lània Segimon Serrallonga* (Vic: Eumo Editorial, 2001), p. 197-246.

1 *Auf den Grabstein S. Francisci*

Hier ligt ein Seraphin, mich wundert wie der Stein
Bei solchem Flammen-Feur noch ganz kan blieben seyn.

(*Cherubinischer Wandersmann* III 47)

Damunt la làpida de sant Francesc

Hi jeu un serafí: meravella que el marbre
en foc tan comburent estigui encara intacte.

2 *An die H. Clara*

Wer dich genennet hat, hat dir den Nahmen geben,
Den du mit Wahrheit hast, hier und in jenem Leben.

(*Cher. Wandersmann* III 63)

A santa Clara

Qui va posar-te el nom, el nom més just et dava:
el tens de veritat, en aquest món i en l'altre.

3 *Dem Schöpffer lauffen alle Geschöpffe nach*

Wenn du den Schöpffer hast, so laufft dir alles nach,
Mensch, Engel, Sonn und Mond, Luft, Feuer, Erd und Bach.

(*Cher. Wandersmann* V 110)

Quan tens el Creador, la resta et ve rabent,
home, àngel, lluna i sol, vent, foc, terra i torrent.

4 *Alles ist vollkommen*

Mensch, nichts ist unvollkommn: der Kieß gleicht dem Rubin:
Der Frosch ist ja so schön alß Engel Seraphin.

(*Cher. Wandersmann* V 61)

I res no és mesquí: el roc val el robí,
la granota és tan bella com bell el serafí.

5 *Die weite der Seelen*

Die Welt ist mir zu äng, der Himmel ist zu klein:
Wo wird doch noch ein Raum für meine Seele seyn?

(*Cher. Wandersmann* I 187)

El món és massa estret, el cel massa petit.
On serà doncs el lloc que cal al meu esprit?

6 *Verachtet seyn bringt Wonne*

Verlacht, verlassen stehn, viel leyden in der Zeit,
Nichts haben, können, seyn, ist meine Herrlichkeit.

(*Cher. Wandersmann* II 244)

Ser befat, i llençat, sofrir tot temps de gran dolor,
no tenir res, no poder res, no ser: no em cal altra esplendor.

7 *Gott lobt man in der Stille*

Meinstu, o armer Mensch, daß deines Munds Geschrey
Der rechte Lobgesang der stillen Gottheit sey?

(*Cher. Wandersmann* I 239)

Tu creus, home mesquí, que el teu bruel
és l'himne pur que escau al Déu del cel?

8 *Die geistliche Goldmachung*

Dann wird das Bley zu Gold, dann fällt der Zufall hin,
Wann ich mit Gott durch Gott in Gott verwandelt bin.

(*Cher. Wandersmann* I 102)

L'aquímia espiritual

En or es torna el plom, l'accident s'esvaeix.
I el cor amb Déu, per Déu, en Déu es converteix.

9 *Auch von derselben*

Ich selbst bin das Metall, der Geist ist Feur und Herd,
Messias die Tinctur, die Leib un Seel verklärt.

(*Cher. Wandersmann* I 103)

Tot jo sóc el metall, l'esprit és foc i forn,
el Messies tintura: cos i ànima transfon.

10 *Noch von ihr*

So bald durch Gottes Feur ich mag geschmeltzet seyn,
so druckt mir Gott alßbald sein eigen Wesen ein.

(*Cher. Wandersmann* I 104)

Així que el foc diví em veu a punt de fondre,
que rabent llavors Déu de l'ésser seu m'aombra!

11 Wo is mein Brunn, ihr kühlen Brünne,
Ihr Bäche, wo ist meine Bach?
Mein Ursprung, dem ich gehe nach,
Mein Quall, auf den ich immer sinne?

(*Heilige Seelenlust* I xii 3)

On és la meva font, oh fresques fonts?
Torrents, on és el meu torrent?
I aquell primer sallent vers on camino,
la deu que tinc sempre present?

12 *Der Adler fleuget hoch*

Ja wer ein Adler ist, der kann sich wol erschwingen,
Und über Seraphim durch tausend Himmel dringen.

(*Cher. Wandersmann* II 171)

Qui té l'impuls de l'àguila pot prendre un vol excels,
més alt que els serafins fendir milers de cels.

13 *Die Lieb ist Todt*

Ach ach die Lieb ist todt! Wie ist sie dann gestorben?
Für Frost, weil niemand sie geacht, ist sie verdorben.

(*Cher. Wandersmann* III 138)

Ai Déu, l'amor és mort! Com ha pogut morir?
De fred, si ningú el vol, l'amor ha d'enlleir.

14 *Die Freyheit*

Du edle Freyheit du, wer sich nicht dir ergiebt,
Der weiß nicht, was ein Mensch, der Freyheit liebet, liebt.

(*Cher. Wandersmann* II 26)

Oh noble llibertat, el qui a tu no es lliura
no sap què estima l'home que t'estima.

15 *Leib, Seele und Gottheit*

Die Seel ist ein Kristall, die Gottheit ist ihr Schein:
Der Leib, in dem du lebst, ist ihrer beider Schreyn.
(*Cher. Wandersmann* I 60)

L'ànima és un cristall, la deïtat la llum brillant.
El cos en el qual vius d'ambdós és l'embolcall.

16 *Ein Abgrund rufft dem andern*

Der Abgrund meines Geists rufft immer mit Geschrey
Den Abgrund Gottes an: Sag welcher tieffer sey?

(*Cher. Wandersmann* I 68)

L'avenc del meu esprit crida sense sojorn
l'avenc de Déu: diries quin és el més pregon?

17 *Es sind viel tausend Sonnen*

Du sprichst im Firmament sey eine Sonn' allein:
Ich aber sage, daß viel tausend Sonnen seyn.

(*Cher. Wandersmann* I 141)

Tu dius que al firmament només hi brilla un Sol.
Jo et dic, però, que n'hi ha milers de mils en flor.

18 Wer Zeit nimmt ohne Zeit und Sorgen ohne Sorgen,
Wem gestern war wie heut und heute gilt wie morgen,
Wer alles gleiche schätzt, der tritt schon in der Zeit,
In den gewünschten Stand der lieben Ewigkeit.

(*A la memòria de Franckenberg*)

Per qui temps i dolor no semblen existir,
l'ahir val com l'avui, l'avui com el demà;
qui tot ho compta igual, aquest ja fa camí
per dins el món glatit de l'alta eternitat.

19 Du bist nunmehr mit Gott ein Geist, ein Licht, ein Leben,
Du bist wie Gott mit Schmuck und Herlichkeit umgeben:
Du bist ein Gott mit Gott und eine Seligkeit,
Du bist ein Turm, ein Berg, ein Fels der Ewigkeit.

(*A la memòria de Franckenberg*)

Des d'ara ets amb Déu esperit, llum i vivor,
i vas guarnit com Déu amb joies d'esplendor.
Ara ets un Déu amb Déu, una felicitat,
una torre, una serra, un peny d'eternitat.

Variant

Ara ets amb Déu esprit i llum i vida,
guarnit com Déu de joia i resplendor.
Ara ets Déu amb Déu, alba florida,
torre i muntanya i roca eterna en flor.

20 *Zufall und Wesen*

Mensch, werde wesentlich: denn wann die Welt vergeht,
So fällt der Zufall weg, das Wesen, das besteht.

(*Cher. Wandersmann* II 30)

Fes-te home essencial, que, quan el món se'n va,
l'accident s'esvaeix, l'essencial roman.

Variació 1a

Només l'essencial, i el món és tot bellesa
esborradissa:
és cendra l'accident, i l'ésser una encesa
incombustible.

Variació 2a

Només el foc que val, i el món cau al redol
com volves de bardissa.
Fumeja l'accident i resta sol el Sol,
enmig la nit amiga. –que em fa d'amic i amiga.

Notes

1. *Serafí* és un hàpax d'Is 6,6. Prob. postverbal de *saraf*, 'encendre, cremar', sovint acompanyat de *baesh* 'cremar' *amb foc* una cosa, cases, ciutats: Ex 12 10, Num 31 10, Dt 13 17. Vd Ps.Dionís *De hierarchia* VII 1 (trad cat de Josep Vives a Clàssics del Cristianisme). Dante *Commedia* Par XI 37-39: "L'un fu tutto serafico in ardore; / l'altro per sapïenza in terra fue / di cherubica luce uno splendore" (de sant Francesc i de sant Domènec). Thomas d'Aquino *Summa theol* I lxiii 7: "patet quod Seraphim denominetur ab ardore charitatis ... Cherubin denominetur a scientia."

3. Guillén. *Lenguaje y poesía*. Madrid, 1962, p 141 (trad literal).

4. Eco: *Lied an die Freude* de Schiller: "Wollust ward dem Wurm gegeben, / und der Cherub steht vor Gott." Maragall sobre el text de la IX de Beethoven: "Goig fou dat al cuc en terra, / goig a l'àngel prop de Déu."

6. Cfr Verdaguer, *Flors del Calvari*: *Sum vermis*.

8. Aquest dístic, pel títol, i el dístic següent, pel contingut, semblen ressonar en "El forn tot ple de mineral" de Vinyoli, a *Domini màgic*.

9. "Tintura": terme cabalístic que designa l'arcà, l'essència misteriosa del Messies, principi d'unió i de reconciliació. Silesius heretà aquesta doctrina de Böhme i Franckenberg. Vd nota 48 de Lluís Duch a Angelus Silesius, *El pelegrí querubínic*, p 73.

11. *Brunn* < *Born*: 'pou d'aigua viva, deu, font, fontana'. Per la Fou de Bor, Cor EtCat I 120.69 i Onomasticon III 75: Bor, d'origen iberobasc o més aviat iberoepitirrènic, sembla que volia dir 'cingle de congost'. El català born > germànic bihurdan < pangermànic hur > 'tanca de brancatges' però també 'portella'. Sprung, 'sallent' / springen, 'brollar' / der Urquell, 'Ursprung'.

12. Verdaguer, *Al Cel*.

13. "Glaçat. Quan ningú el vol, l'amor queda marcit." O bé: "Ningú li'n feia cas: ha mort engelebrit."

14. *Deutsche Barocklyrik*. Auswahl und Nachwort von Max Wehrli. 3ª ed. Basel/Stuttgart, 1962, p 22.

15. *Schrein* < baix llatí *scrinium* > escriny (cilindre on ficaven llibres, documents, cartes). Ara 'armari' (*Schrank*), 'cofre' (*Kasten*), 'estoig'.

16. Ps 42, 8: "Abyssus abyssum invocat, in voce cataractarum tuarum. Omnia excelsa tua et fluctus tui me transierunt."

17. Pascal *Pensées*. Éd paléographique de Zacharie Tourneur. París: Vrin, 1942, p 124: "Combien les lunettes nous ont elles découvert d'Estres qui n'estoyent point pour nos philosophes d'auparavant, on entreprenoit franchement l'escriture s[ain]te sur le grand nombre des etoiles en disant Il n'y en a que 1022 nous le sçavons ... Il ne faut pas dire qu Il y a ce qu'on ne voit pas, Il faut donc dire comme les autres mais ne pas penser comme eux." Silesius posseïa un exemplar de l'*Oculus sidereus* de Franckenberg, publicat el 1643, llibre influït per Copèrnic i Giordano Bruno. Sembla que els esperits religiosos tenien necessitat de les cosmologies noves, com si astronomia i mística fossin inseparables. Llull: L'hom pot imaginar el cercle d'una mola, però no el cercle de l'univers (cito de memòria).

18. *A la cristiana memòria d'Abraham von Franckenberg*, última estrofa. Abraham von Franckenberg, nat el 1593, mort el 25 de juny de 1652, rebé la sepultura definitiva a l'església del castell d'Öls el 14 de novembre del mateix any: fou llavors que Silesius edità el poema, segurament difós ja abans, segons Georg Ellinger, *Angelus Silesius. Ein Lebensbild*. Breslau, 1927, ps 76 i 244 (citat per Baruzi, *Création*, 145). Per la relació amb Böhme, de qui fou el primer biògraf, vd introducció a Böhme, *Aurora*, p lix.

19. *A la cristiana memòria d'Abraham von Franckenberg*, estrofa 6. Contra els qui l'acusaven d'excés, Silesius addueix Jo XVII 21-23: "Ut omnes unum sint sicut tu Pater in me et ego in te, ut et ipsi in nobis unum sint ... Et ego claritatem quam dedisti mihi dedi eis, ut sint unum sicut et nos." També 1Cor VI 17: "Qui autem adhaeret Domino unus spiritus est." També 2Cor III 18: "In eandem imaginem transformemur a claritate in claritatem tamquam a Domini Spiritu." També 1Jo III 2: "Scimus quoniam cum apparuerit [quid erimus], similes ei erimus, quoniam videbimus eum sicuti est." Silesius juga amb els elements que formen l'antropònim *Francken-Berg* = 'muntanya lliure'. Per fer més explícit el sentit d'afranquiment caldria traduir, al tercer vers, *Seligkeit* per 'vida deseixida'.

Agustí Bartra, traductor de poesia nord-americana

MIQUEL DESCLOT

Agustí Bartra naixia, com a poeta, remarcablement tard. Ell mateix va explicar més d'una vegada que la paraula poètica no se li havia imposat fins al moment de sofrir la dolorosa experiència de la guerra fratricida, de manera semblant a l'eclosió poètica de Walt Whitman, que també s'havia produït arran d'una aspra guerra fratricida, una vuitantena d'anys abans (encara que Whitman ja havia publicat els seus primers poemes en esclatar la guerra). Tot i que la urgència emocional de l'experiència va empènyer Bartra a publicar de seguida les primeres provatures, quan el seu primer llibre, *Cant corporal*, va veure la llum, el 1938,[1] l'escriptor ja tenia trenta anys, una edat força avançada per iniciar una carrera poètica. Així i tot, aquell primer llibre, malgrat ser ben personal, era encara maldestre com el d'un poeta novell de divuit. L'escriptor autodidacte semblava encara ben lluny de dominar els instruments del nou gènere emprès sota l'impacte d'una experiència tan poc propícia als refinaments de l'art com una guerra. Així, doncs, en emprendre el camí de l'exili, pel gener de 1939, Bartra era un autor novell, amb un llibre de contes i un llibre de poesia, bastant immadurs tots dos, per tota targeta de presentació. Res no feia preveure que aquell autor encara amb poc ofici, llançat al nomadisme i a la precarietat de l'exili, es pogués sentir capaç en pocs anys d'emprendre l'elaboració literària d'una ambiciosa antologia de la poesia nordamericana. Però, contra tot pronòstic, així va ser. Ja en els primers estadis més primparats del curs de l'exili, Bartra es va llançar amb una passió absorbent i torbadora a la conquesta de l'ofici que necessitava per a allò que ell sentia ara com una veritable missió. El primer llibre sorgit d'aquesta lluita per sotmetre l'abundància del seu doll instintiu va ser *L'arbre de foc*, del qual ja va enllestir un primer estat el mateix any 1939, a Roissy en Brie, però que no es publicaria, ampliat i reelaborat, fins al 1946, a Mèxic, destinació final del poeta exiliat.[2] El llibre permet recórrer la seva evolució des de la polimetria o els versicles a la Whitman de *Cant corporal* fins al rigor formal del "Poema de Rut", passant pels seus primers sonets (inclús entre els poemes escrits als camps de concentració francesos es troben ja exemples d'una felicitat formal perfectament clàssica). En una carta del 19 de març de 1946 a Jordi Vallès, el poeta reflexionava en aquests termes: "Potser hi ha una arquitectura del crit (jo, personalment, he entrat en

Portada de la reedició de l'*Antologia de la lírica nord-americana* feta per Eumo l'any 1983.

un període en què se m'ha imposat una exigència d'harmonia formal —en són exemples la tècnica de *Rut* i de *Màrsias*—, però el crit és el mateix). El poeta és l'arquitecte i l'obrer del seu crit."[3] Efectivament, aquell mateix any 1946 apareixia també, a les edicions Lletres, impulsades per Bartra i el seu amic Pere Calders, l'edició de *Màrsias*,[4] on el poeta se cenyia, al llarg de dinou cants, a una regularitat formal de metre i de rima comparable, *mutatis mutandis*, a la dels grans poemes verdaguerians; tendència que culminarà en el vast poema *Màrsias i Adila*,[5] ampliació de l'anterior. En set anys escassos, el poeta havia passat d'una mena de balbuceig vacil·lant a la construcció més exigent i rigorosa, és a dir: l'aprenent havia esdevingut finalment mestre. Tot i que ell mateix s'adonava prou que allò encara era un aprenentatge, més que no pas la cristal·lització definitiva d'un estil (en una carta del 13 de març de 1947 a Antoni Ribera, escrivia: "La poesia moderna més que grans creadors té grans ciselladors, però encara esperem el gran bàrbar refinat que ha de donar el gran cant, l'indestructible missatge, l'evangeli solar del futur."[6]) Així, en efecte, quan anys més tard emprenia la revisió del gran poema *Màrsias i Adila*, ja el reescriuria en una forma molt menys constreta, més refinadament "bàrbara". Però, sense cap mena de dubte, aquell esforç de rigor formal dels anys quaranta li havia donat la seguretat i l'ofici que el poeta necessitava per afirmar-se.

Justament en aquell punt de maduresa, a finals de 1947, una atzarosa urgència econòmica i un encontre casual amb Joan Roura-Parella, professor als Estats Units, que li recomana que sol·liciti una beca a la Fundació Guggenheim, esperonen[7] Bartra a pensar en la possibilitat d'emprendre una antologia de la lírica nordamericana. I, efectivament, sol·licita la beca Guggenheim sobre la base d'aquest projecte. I a la fi l'ajut li és concedit, però amb l'aclariment exprés que la beca és perquè faci el que vulgui en el camp de la poesia, sense obligar-se a cap projecte concret. Bartra, doncs, s'hauria pogut sentir alliberat del compromís i dedicar-se a la seva pròpia obra, però a l'hora de la veritat no vol renunciar al projecte inicial i durant els dos anys que passa als Estats Units (1949-1950) escriu, d'una banda, el seu *Odisseu* i prepara i tradueix, de l'altra, *Una antologia de la lírica nord-americana*. Presumiblement, el poeta devia ser molt conscient que aquell projecte

de traducció l'havia de fecundar en gran manera, tant per l'aprofundiment en la coneixença d'aquell vast univers poètic intuït des de Mèxic com per la competència formal que li exigiria, i doncs s'hi llança amb el mateix entusiasme que a la seva pròpia obra. El resultat va ser un gruixut volum de tres-centes pàgines atapeïdes, amb quasi dos-cents poemes de més de cinquanta autors (algun d'ells tan llarg i complex com *La terra eixorca* d'Eliot), que amb l'ajut de nou de la Fundació Guggenheim es publicaria de seguida, l'any 1951.[8] Una obra que en aquells moments era certament fora de l'abast de la majoria de poetes, i no tan sols catalans; una obra que hauria estat senzillament motiu d'orgull a qualsevol literatura europea de l'època. Però que a la nostra, sotmesa a l'esqueixament de l'exili i a la repressió de l'interior, va tenir un ressò molt limitat (malauradament, quan l'editorial Eumo va accedir a reeditar l'obra, l'any 1983,[9] el llibre tampoc no va trobar el ressò que s'esperava). En canvi, la versió castellana, que va aparèixer només un any més tard que la catalana —i que no n'és pas una rèplica exacta—,[10] va tenir molt més bona acollida (el 1957 se'n faria una reedició, i dos anys més tard una altra de reduïda, en edició bilingüe; i el 1974, encara, la reeditaria Plaza & Janés a Barcelona). Irònicament, la més exitosa versió castellana no està en realitat al mateix nivell d'elaboració literària que la versió catalana (per posar un exemple: traduint Emily Dickinson al català, Bartra utilitza la rima consonant en 10 poemes d'un total de 14; al castellà, només en 2 de 29). Evidentment, el poeta no tenia encara prou competència en castellà per resoldre-hi amb la mateixa felicitat un embalum de poesia tan important.

En general, els poemes d'*Una antologia de la lírica nord-americana* resulten literàriament satisfactoris o inclús molt satisfactoris. Bartra hi resol amb traça tan aviat un poema de la complexitat formal de *La terra eixorca* d'Eliot com una cançó d'Edna St. Vincent Millay, un poema narratiu de Robert Frost o una delicada miniatura d'Emily Dickinson, en un desplegament de ventall estilístic impressionant.

Quan cal, Bartra aconsegueix sense esforç aparent una economia poètica astoradora, com per desmentir la fama de poeta abundós i descordat impulsada per la malícia pueril dels seus detractors. Per exemple, en aquesta poesia d'Emily Dickinson:

I died for beauty, but was scarce
Adjusted in the tomb,
When one who died for truth was lain
In an adjoining room.

He questioned softly why I failed
"For beauty," I replied.
"And I for truth, —the two are one;
We brethren are," he said.

And so, as kinsmen met a night,
We talked between the rooms.
Until the moss had reached our lips,
And covered up our names.

Que Bartra tradueix de la següent manera:

Per la bellesa vaig morir.
A penes sebollida,
van portar-me per veí
un que donà sa vida

a l'ideal. Ell em pregunta…
—Per la bellesa —dic—
he mort. —Així, veig que ens ajunta
el mateix somni antic.

Com vells parents vàrem parlar,
cadascú en el seu lloc,
fins que la molsa ens tocà els llavis
i ens cobrí els noms, a poc a poc.

Una versió en la qual Bartra, curiosament, fins i tot ofereix més rimes que l'original. Per descomptat, es pot discutir l'encert d'alguna solució, com ara la substitució de "truth" (veritat) per "ideal", però en

conjunt la versió bartriana està en perfecta sintonia amb l'enganyosa simplicitat sintètica de l'autora. Al seu costat, la versió del pulcre Marià Manent, força més tardana, ens apareix fins i tot verbosa:

> Per la Bellesa vaig morir. Tot just
> la tomba m'acollia,
> n'entrava un, mort per la Veritat,
> a la cambra veïna.
>
> "Tu, per què has mort?", em preguntà en veu baixa.
> Li contestava: "He mort per la Beutat."
> "Jo per la Veritat: són una sola cosa
> —va dir-me—. Som germans."
>
> I així, com uns parents que en ser de nit es troben,
> de l'una a l'altra cambra vam parlar,
> fins que la molsa ens arribava als llavis
> i els noms ens esborrà.[11]

No és impossible que en el relatiu oblit en què ha malviscut sempre l'antologia de Bartra hi hagi pesat un cert desinterès nacional per la poesia transatlàntica (que malauradament no ha despertat mai entre nosaltres el mateix entusiasme que la seva narrativa). En aquest cas, a la ja prou lamentable miopia davant un esforç literari ingent i admirable caldria afegir-hi la presbícia davant un immens continent poètic que ha somogut de dalt a baix la poesia universal del segle XX. Tampoc no és impossible, però, que tot plegat es degui a la peresa de reconèixer els encerts d'un poeta amb una estètica que no ha acabat d'encaixar mai en les explicacions i les classificacions dels crítics i els historiadors de la literatura catalana. En aquest cas, la negligència seria encara més greu i inacceptable.

El desinterès dels seus conterranis va comportar que les següents traduccions poètiques de Bartra, de poesia nordamericana o francesa, fossin ja en castellà, per al públic mexicà (amb l'única excepció de la traducció del *Cant de mi mateix*, de Walt Whitman, que va emprendre en tornar de l'exili i que va deixar inacabada a la seva mort).[12]

Però, amb la seva antologia de poesia nordamericana, Agustí Bartra es va guanyar un lloc indiscutible al costat dels altres grans traductors catalans de poesia del seu segle: Joan Maragall, Carles Riba, Josep M. de Sagarra, Marià Manent i Marià Villangómez.

---

1. *Cant corporal*, Barcelona: Ed. Oasi, 1938.
2. *L'arbre de foc. Poema de l'home. Poema de Rut*, Mèxic, D.F., 1946.
3. *Sobre poesia*, Barcelona: Laia, 1980 (p. 18).
4. *Màrsias: poema*, Mèxic, D.F.: Lletres, 1946.
5. *Màrsias i Adila: poema.* Mèxic, D.F.: Biblioteca Catalana, 1948.
6. *Sobre poesia*, Barcelona: Laia, 1980 (p. 25).
7. Anna Murià, *Crònica de la vida d'Agustí Bartra*, Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 2004 (p. 165).
8. *Una antologia de la lírica nord-americana*, Mèxic, D.F.: Lletres, 1951.
9. *Antologia de la lírica nord-americana*, Vic: Eumo, 1983.
10. *Antología de la poesía norteamericana*, México, D.F.: Colección Letras, Galve Imp., 1952.
11. Marià Manent, *Poemes d'Emily Dickinson*, Barcelona: Edicions 62, 1979 (p. 43).
12. Walt Whitman, *Cant de mi mateix*, Vic: Eumo, 1985.

Rúfol de **K**hlèbnikov

ARNAU PONS

«La malaltia el feia ser molt exigent.
[...] Khlèbnikov era molt susceptible.»
VLADÍMIR MAIAKOVSKI

«Allò terrestre i etern, heus aquí el somni
de Maiakovski i de Khlèbnikov
en una encarnació densa i fisiològica
(de vegades, ja no es tracta de cos sinó de polpes);
la seva expressió límit és el culte sincer a la bèstia
i a la seva saviesa animal.»
ROMAN JAKOBSON

«L'absència total d'egocentrisme atorga al poeta
una llibertat interior excepcional i li centuplica el poder d'identificació.
[...] La indiferència cap a ell mateix i el viu interès pels altres
van fer que Khlèbnikov fos vist com un pobre sonat en els ambients futuristes
en què l'afirmació del Jo era l'únic dogma.»
LUDA SCHNITZER

«Sóc el riure, el parallamps
de la ira universal»
VELIMIR KHLÈBNIKOV

Velimir Khlèbnikov vist per ell mateix.

Sempre n'hi haurà que no es poden estar de foraviar Khlèbnikov del camí que ell mateix es va traçar i en parlen amb l'embat que els du a esquivar (o a silenciar) tot el que en la seva obra molesta o ennuega perquè seria massa obscur, perquè grinyola, perquè s'enrevessa o perquè cou. Però ell va ser, com a poeta, un *iuródivii*[1] laic. No podem separar-hi els poemes *llegívols* dels poemes *zaumescos* ni tampoc la poesia de la prosa —o l'obra de la vida— sense fer-hi una violència alarmant. En la mentalitat khlebnikoviana no hi ha destriaments possibles entre un suposat «llenguatge normal i claríssim» i un llenguatge ultrasenyat, ja que tot remet a tot

—i cada mot se sotmet al mateix procés fònic d'abstracció, que afecta el destí. És més: els trops s'hi reciclen, els estels s'hi escampen, les paronomàsies s'hi expliquen, els textos s'hi donen la mà, el temps s'hi esbiaixa, les èpoques s'hi arrengleren i tot seguit permuten, la llengua salta de voral i allò normalíssim-i-clar deixa de ser òbviament allò.

Al capdavall, la lògica binària de la claredat i de l'obscuriment li és del tot aliena. Només entén la recerca enfervorida de les arrels més russes i la declaració absoluta d'un autotelisme del so. Així, en una carta a la seva germana Vera, del 1921, llegim: «He oblidat el món de les harmonies, les he sacrificades, com si fossin branques seques, dins del braser de les xifres.» Si el 1910 ell mateix es veia encara, en una carta al seu germà Aleksandr, com un deixeble de Mikhaïl Kuzmín —l'autor del text «De la bella claredat. Remarques sobre la prosa», publicat a la revista *Apollon*—, tota la seva obra posterior s'haurà de llegir com una impugnació d'aquest seu primer —i únic— *magister* (és el mot que Khlèbnikov fa servir aleshores per designar Kuzmín). Perquè del que es tracta, doncs, és d'entotsolar-se amb el llenguatge tot pensant en la humanitat —o millor dit: tot pensant a servir la humanitat. El poeta es parla a si mateix i en dir el seu parlament fa parlar el món, utòpicament, en la llengua astral. L'operació haurà de ser xamànica i afectarà per força el nom mateix de la persona:[2] Víktor, el vencedor, esdevé Velimir, nom compost a partir de l'arrel вел [vel] i del mot мир [mir],[3] de manera que expressa una mena d'Imponència o de Grandesa o de Majestuositat del Món. O tal vegada designa aquell que permet d'eixamplar o de fer créixer el món.[4] (El títol de «President del Globus Terraqüi»,

que Khlèbnikov es va atorgar a si mateix, era només per riure: «Ningú no negarà que duc el vostre Globus Terraqüi al menovell.» L'altisonància de la paradoxa ho confirma: mai no hi ha hagut, en tot el món, un President tan taciturn, tan esquitllent i tan arraconat. Més que un Estat en l'espai, Khlèbnikov se'l cercava en el temps.)

Però ni tan sols amb aquest pseudònim —que en realitat era un etimònim— no va fer-se popular. El seu tarannà implegable el va allunyar progressivament de la celebració poca-solta dels cenacles poètics i el tornà empipadorament ultramental (pregunteu, pregunteu, o llegiu, llegiu): «Tots els matisos del cervell desfilaran davant vostre, a la vista de totes les menes de raó.» Extrec la frase del *Zanguezi* (1920-1922),[5] i és que Zanguezi —el personatge— és la instància analítico-poètico-eslàvica de Khlèbnikov dins la llengua russa, com si fos una mena de Roman Jakobson que només pensa i actua al cor mateix de la poesia.

(El cel ennuvolat és segurament el més cerebral. Un llampec sense so —com una sinapsi. Un tro sense llum —com un pressentiment.)

Khlèbnikov em serveix per apamar amb unes altres mans, per mitjà de la traducció, la relació que mantenen els poetes i els escriptors contemporanis amb l'irracional. És inevitable: la llengua *zaum*,[6] que és una de les més racionals, m'obliga a confrontar-m'hi críticament. Però Khlèbnikov em serveix també per experimentar, mitjançant una reflexió severa dels fonemes i de les espiracions inarticulades, una mena d'animalitat crítica, que no té res a veure amb la irracionalitat humana. De manera que Khlèbnikov em serveix per pensar-me i desplaçar-me a poc a poc —o a cremadent— per dins dels sons d'una ètica (i aquí ja no hi ha terme mig).

Si l'irracional humà és inquietant perquè sovint es manifesta com una invitació a trencar la unitat del gènere humà, l'animal, per contra, amb la seva indefensió i amb el seu patir sense els mots, fa que ens adonem de l'abjecció en què es converteix sovint la nostra irracionalitat, per bé que altres vegades, amb el seu mirar de pregunta, l'animal ens ajuda a descobrir aquells estrats interns i remots des dels quals quelcom d'animal (o potser de mineral) empeny amunt, dins nostre, per tal de fer-se un lloc, amb uns sons alliberats, en l'espai de la ment. Enmig de totes aquestes irrupcions de l'animal sonor, Khlèbnikov m'és un bon conseller, mentre hi busco la confirmació d'un camí, que es carrega de núvols morats, grisos, escumejants, com un riure metafísic (una variant de l'abisme en el tall de la boca). Ell s'hauria pogut fer seva, perfectament, aquesta citació de Jacques Dupin (són unes paraules que ben pocs, avui, poden defensar sense mentir o trair-se): «Absent, la poesia sempre ho ha estat. L'absència és el seu lloc, hi roman, és la seva herència. Plató la va bandejar de la seva *República*, i mai més no hi ha tornat. No ha tingut mai dret de ciutadania. És fora. Insurgent, sempre empipadora, capbussada en un son actiu, una inacció bel·licosa, que és el seu veritable treball en la llengua i en el món, envers i contra tots, un treball de transgressió i de fundació de la llengua. [...] La poesia, si existeix, si és que mai ha existit, no té cap necessitat de sortir del seu laberint subterrani, ni de desviar-se del seu traçat volàtil. [...] No té cap necessitat de ser vendible, de ser llegible. [...] Viu de no res. O de l'aire del temps. Del desig, i de la mort. I del buit que l'alça... I tanmateix s'adreça a algú. [...] Quan l'escriptura poètica ja no està subjectada al poder —des del moment que se'n separa per jugar el seu joc, jocs d'amor, de llengua i de mort—, no hi ha cap assemblea que la rebi i que la reconegui. No hi ha ningú. Avança, es cava un forat, o va derivant a la superfície, o s'evadeix en el cim de l'aire. És absent, i respira, amb el bategar negre d'una solitud que és confrontació amb la llengua, amb la mort de la llengua, amb el seu resorgiment lluminós...» En un altre full, Dupin planteja, amb la complicitat d'André du Bouchet, una altra veritat: «La poesia no ignora que la independència inqüestionable a la qual apunta per força l'ha de dur a perdre [...].» Quan acabo de copiar aquestes línies, tot d'una m'adono de la seva vulnerabilitat, de la seva poca vigència, de la seva petitesa enfront de les connivències i de les claudicacions contemporànies

—quants de poetes i quants de lectors, avui, se les podran guardar a la butxaca del cor, com un còdol manllevat a la natura?

Годы, люди и народы
Убегают навсегда,
Как текучая вода.
В гибком зеркале природы
Звезды — невод, рыбы — мы,
Боги — призраки у тьмы.

(1915)

Els anys, els pobles i la gent
fugen per sempre més,
sense aturall,
talment aigua llisquent.
En el mirall
elàstic d'aquest món,
els estels són
una xarxa — nosaltres, peixos —
i els déus — dintre la fosca uns bleixos.

La raó reflectida de Khlèbnikov en el mirall còncau de l'atzur especulatiu pot viure's com una mena de meteoromància. (Jakobson ens adverteix que Khlèbnikov i Maiakovski van predir la revolució russa amb una gran precisió, la data inclosa. Ara bé, ni l'un ni l'altre hi van saber participar. La revolució més aviat se'ls va cruspir. Els remordiments de Víktor Boríssovitx Xklovski ressonen en aquests mots adreçats al poeta: «Perdona'ns, per tu i per tots els altres que matarem...»)

La pantalla del televisor apagat (és a dir, l'escepticisme envers l'espectacle de la poesia) pot servir per contemplar-hi el fragment del paisatge celest que casualment s'hi emmiralla: aviat hi agafa uns tons grisos, violats, de plom, i el solquen lluïssors fulmínies i nerviacions, o l'esquitxa tota una corrua d'asteriscs. La poesia és aquesta negació. Sempre podem obrir un teló mental lluny del televisor i dins l'estratificació dels segles per tal de contemplar com la llengua hi llepa un cervell. És l'espectacle del *Zanguezi*.

Podem mirar de veure què s'hi diu, des de la loquacitat d'un mutisme. (Khlèbnikov no escriví mai per gallejar.)

«Penjo com un ratpenat del meu propi jo.»
(1922)

Marina Tsvetàieva era ben conscient de la integritat d'una poesia que es fa al marge perquè és marginada, i per això escrivia: «És contemporani no aquell que crida més, sinó de vegades fins i tot aquell que calla més».[7]

De tota aquesta política de la separació, només és traduïble allò que ens mou amb una semblant passió vers una separació exactament igual. Però també hi ha, en el cas de Khlèbnikov (com en el cas de Paul Celan), la correcció, el redreçament —contra les falsificacions.

Si la traducció fos només una qüestió d'estètica, de gustos, d'opcions, de tria de mots, de diccionari, de saber una llengua, de fer reeixir una aparença de poema fort, de m'agrada més aquesta que no pas aquesta altra, o d'un posat orgullós davant d'allò que s'ha fet existir, ni Khlèbnikov ni Celan serien aquells éssers ètics que van ser —tant en la vida com en els mots. I la traducció vindria rodada. Amb qualsevol mà. Però l'un i l'altre són poetes possibles només en la impossibilitat. És a dir: impossibles possibles en la mà de possibles impossibles.

(«Vous êtes impossible.»)

L'ètica és aquí, per tant, una obsessió, una fixació. Ja no és una ètica comuna, sinó que es fa comuna en un segon moment. En Celan seran els morts (contra les nissagues assassines i les complicitats). En Khlèbnikov serà el salt a l'altra banda (contra l'espectacle), és a dir, d'aquella banda d'allà on la raó s'exagera.

Per tant, la traducció és simplement això: provar de llegir —dins la veritat del ritme, dins la veritat del so, dins la veritat de la forma, dins la veritat del

sentit ultrapassat, dins les veritats de la raó i de les raons, dins les enraonies veritables d'una vida que no es deixa subornar. Per això, la raó, les raons i les enraonies d'una vida khlebnikoviana fan de qualsevol llengua possible una insuportable *zaum*.

Khlèbnikov no distingia entre el poema que s'escriu en el paper i el poema que es fa mentre es respira, i també amb els moviments, les actituds, els gestos, la col·locació i la descol·locació dels llibres, els viatges, les implicacions, els mutismes, les declaracions, els trencaments i les baralles, o els atacs d'ira. Res no li era més estrany que el públic, ja que tot ell vivia només en l'àmbit del privat, i eren els altres (entre els quals cal comptar Maiakovski) els qui el feien públic. Qualsevol comentari seu donava lloc a tota una rècula de reaccions escrites. Eren molts els qui posava nerviosos. Avui la seva obra diu encara aquesta estranya força.

I si l'amagat, l'esquitllent poeta que va enaltir amb la llengua materna les ètnies eslaves ens servís també per lluitar contra els racismes d'upa?

Плоскость XII

З а н г е з и: А, шагает Азбука! Страшный час! Бревна *Эм* стали выше облака. *Тяжко* шагает Ка. Снова через труп облака тянутся копья *Гэ* и *Эр,* и когда они оба падут мертвыми, начнется страшная тяжба *Эль* и *Ка* — их отрицательных двойников. *Эр*, наклоняясь в зеркало нет-единицы, видит *Ка; Гэ* увидит в нем *Эль.* Выше муравейника людей, свайная постройка битвы загромоздила небо столбами и плахами, тяжелой свайной войной углов из бревен.

Но ветер развеял все.

Боги улетели, испуганные мощью наших голосов.

А вы видали, как *Эль* и *Ка* стучат мечами? И из бревен свайный кулак *Ка* протянул к суровым свайным латам *Эль*?

А! Колчак, Каледин, Корнилов только паутина, узоры плесени на этом кулаке! Какие борцы схватились и борются за тучами? Свалка *Гэ* и *Эр, Эль* и *Ка*! Одни хрипят, три трупа, *Эль* одно. Тише.

Pla XII

Zanguezi: Ah! Vet aquí que desfila l'Alfabet! Hora terrible! Els troncs de la Ema en dreçar-se sobrepassen el núvol. La Ka desfila amb peu feixuc. De bell nou, travessant el cadàver del núvol s'estiren les llances de la Gue i de la Erra, i quan totes dues cauen mortes, comença un terrible litigi entre la Ela i la K, els seus dobles negatius.[8] La Erra, quan s'aboca al mirall del Menys-U, hi veu la K; la Gue hi veu la Ela. Part damunt del formiguer humà, la construcció apuntalada de la batalla obstrueix el cel de puntals i de patíbuls, amb la feixuga guerra apuntalada dels angles dels troncs.

Però el vent ho ha dispersat tot.

Els déus s'han enlairat, espantats per la potència de les nostres veus.

Heu vist, però, com la Ela i la K es foten cops amb les espases? Com, des dels troncs, la K ha allargat el puny apuntalat cap a la dura i apuntalada cuirassa de la Ela?

Ah! Koltxak, Kalèdin, Kornílov són només una teranyina, un arabesc de podridura damunt d'aquest puny. Quins lluitadors han començat a barallar-se i lluiten més enllà de la nuvolada? És la brega de la Gue i de la Erra, de la Ela i de la K. Se sent una ranera, hi ha tres cadàvers, la Ela s'ha quedat sola. Tssst! Silenci!

Denigrar una llengua, una de particular, és a dir, la d'algú (tant si pertany com si no a l'ambient literari), o bé dir que algú deteriora la llengua ordinària, la de la col·lectivitat, perquè la converteix en subllengua (o en una aparença de llengua), és practicar, sense cap mena d'escrúpol, la deshumanització. Fer-ho des dels pedestals mediàtics del poder —i en nom de la poesia— implica, al seu torn, deshumanitzar l'art. Però l'art i l'home s'humanitzen quan fiquen dins la butxaca del cor tot allò que, essent humà, és exclòs de l'humà. Sempre serà així.

Ara bé, de vegades la denigració s'exerceix quan se li arrenca la llengua al subjecte per donar-la a la terra, amb la intenció de fer-la parlar essencialment

des del paisatge (nacional o avial), com si hi fos una veritat prèvia. I aleshores la toponímia «desvela», com en el joc etimologitzant de Heidegger.

Amb el seu deliri paneslàvic, Khlèbnikov mai no deixarà de buscar les pessigolles als qui decreten (tot fingint una injunció) d'utilitzar exclusivament paraules senzilles i pròpies. El seu paneslavisme era integrador, integrador de l'estranyesa, del mot complicat i ennuegador, russoide, russífer i russificador. Del món estant, al metamón.

Кузнечик

Крылышкуя золотописьмом
Тончайших жил,
Кузнечик в кузов пуза уложил
Прибрежных много трав и вер.
Пинь, пинь, пиннь! — тарарахнул зинзивер.
О, лебедиво!
О, озари!

(1908-1909)

ESPIADÉUS

Alalliscant, amb la cal·ligrafia d'or
de finíssimes vènules,
l'espiadéus va cabdellant xau-xau
dins del cistell del seu panxó
pilots peluts
de raspallengua i llepassons,
mig menjussats pels voravius dels marges.
Píniüm, píniüm, píniüm! — Fa la taral·la l'aliret.
Oh, cignesfera!
Oh, pampallum!

Ell mai no hauria dit, d'un poeta rus difícil o hermètic (és a dir, suposadament incomprensible, és a dir doncs, «provisionalment incomprensible», com matisava també Tsvetàieva), que escrivia en «russoide». Ans li hauria fet costat. En l'ultrapassament o en l'hermetització. I si a sobre es tractava d'algú que pensava lliurement quan llegia i que, conseqüentment, denunciava amb els deixos d'aquest «oide» els abusos fets en nom de la poesia i del pensament, mai no li hauria dit tampoc «esquizoide». El sufix «oide», aplicable a qualsevol llengua (com qui diu «catalanoide»), denota en aquests dos casos successius una minsa maginació lingüística i un odi concret envers la poesia com a gènere crític i emancipador. Car afecta la naturalesa humana de la matèria sonora amb què tot poeta treballa. No ja en tant que artista. Sinó en tant que humà. Dir que allò no és llengua sinó *aparença de llengua* és situar-se en un anvers advers de la mentalitat khlebnikoviana, per a la qual el poeta és el qui introdueix el mico (l'aparença de l'humà, és a dir l'«oide») en l'humà (tal com va fer-ho Kafka amb l'*Informe per a una acadèmia*) per preservar l'humà.

Род человечества — книги читатель!
La raça humana — lector del llibre!

La mà que escriu per excloure la llengua d'algú de la raça d'humans esdevé —com diu Celan— una cosa amb aparença de mà, tenebrosa, que ve amb les lletres: «*Einiges Hand-/ ähnliche, finster, / kam mit den Gräsern*» —les «herbes» (*Gräsern*) són les lletres.

Pel seu costat, Kafka va denunciar-ho així (tothom sabia —i encara sap avui— de què parlava): «No fa gaire vaig llegir, en un article de qualsevol d'aquests milers de fanfarrons que s'esplaien parlant de mi als diaris, el següent: que la meva natura simiesca no és encara del tot reprimida.»[9]

Sempre n'hi haurà que usen la premsa per denigrar. És la imitació perpètua dels prejudicis. Perquè la calúmnia és —i serà sempre— la crítica dels mediocres. I els mediocres sempre s'esplaiaran als diaris escrivint sobre el mossèn mico predicador.

«i quan això vaig veure, em vaig posar a fer el mico»
Aristòfanes, *Les vespes*, 1290 v[10]

Khlèbnikov va conèixer prou bé, ell també, el menyspreu envers la llengua que escrivia i que

analitzava escrivint, i per plantar-hi cara es va posar dins la pell d'un personatge exasperant. Tot el *Zanguezi* (1920-1922) és una reflexió que se situa dins el solc que ha deixat rere seu el *Cràtil* de Plató, tot i que també hi trobem un bon escreix de sensibilitat aristofanesca: «Quina llengua parleu, senyor Zanguezi?» (*Zanguezi*, Pla XIV). I, malgrat tot, tal com ens informa Roman Jakobson (vegeu *D'una generació que va malaguanyar els seus poetes*), Khlèbnikov no va deixar d'analitzar, a la seva manera, la llengua russa, ni tan sols al final, quan la malaltia l'anava consumint de viu en viu, voltat de flors.

Segons Jakobson, amb el final del *Zanguezi*, Khlèbnikov explicaria un suïcidi contemplat:

(Плоскость XXI)
ВЕСЕЛОЕ МЕСТО

—Двое читают газету—

Как? Зангези умер!
Мало того, зарезался бритвой.
Какая грустная новость!
Какая печальная весть!
Оставил краткую записку:
«Бритва, на мое горло!»
Широкая железная осока
Перерезала воды его жизни, его уже нет...
Поводом было уничтожение
Рукописей злостными
Негодяями с большим подбородком
И шлепающей и чавкающей парой губ.

З а н г е з и
(входя)

Зангези жив,
Это была неумная шутка.

*

(PLA XXI)
Passatge divertit

—Dos que llegeixen el diari—

Què?! En Zanguezi és mort!
És més: s'ha degollat amb la navalla d'afaitar.
Quina notícia més trista!
Quina pallassada sinistra!
I ha deixat una nota:
«Navalla, vet aquí el meu coll!»
I l'ample càrritx de metall
li ha segat les baves de la vida i ja no hi és...
Aquesta ha estat la seva reacció quan ha sabut
que li havien destruït els manuscrits
uns quants pixatinters renocs de galamó pelut
i de morros goluts, xopats, xarrupejants.

Zanguezi
(entra)

Ei! Que en Zanguezi és viu!
Només ha estat una broma pesada.

Però després de l'observació de Roman Jakobson cal preguntar-se si Khlèbnikov, en aquesta escena, no decideix exposar allò que precisament s'espera d'ell (una mort voluntària) com a poeta que, per la seva radicalitat, no pot trobar cap mena de lloc en la societat literària russa —perquè se situa sempre més enllà de la convenció pomposa dels poders: allà on la poesia és remesa a ella mateixa, però sempre dins la ment d'un subjecte sobirà que viu d'aquesta infatigable reflexió. Com si el suïcidi fos analitzat pel poeta amb el mateix embat que l'ha dut a especular sobre la naturalesa de les lletres i dels sons (unes lletres i uns sons que ell tothora fica dins les mandíbules d'una matemàtica autònoma i a la vegada intersticial, una matemàtica que li permet de sortir de la realitat ordinària per tal de tornar-hi a entrar amb la idea de reorganitzar-ho tot d'acord amb uns criteris nous).

És per tot això que en llegir el comentari de Jean Bollack sobre el *Cràtil* de Plató,[11] no podem sinó pensar, de tant en tant, en el *Zanguezi*: «La dificultat incommensurable d'aquesta obra rau en el fet que l'exercici lliure i virtuós de la creació verbal s'aplica a l'examen i a la definició de les condicions que permeten totes aquestes pràctiques del llenguatge.» En realitat, les diferents contradiccions que s'han assenyalat en Khlèbnikov (com ara el seu racionalisme lingüístic i el seu obscur misticisme nacional, o entre l'exclusivitat de la llengua russa i la seva voluntat d'arribar a tota la humanitat, o entre un cert profetisme i el caràcter purament mental de la seva obra) provoquen el mateix malestar, entre els entesos, que les apories en el *Cràtil* de Plató. El problema roman, tanmateix, en la mentalitat dels qui són incapaços d'entendre que per al poeta no hi ha cap contradicció (tal com en el *Cràtil* no hi ha pròpiament cap aporia). El vertigen creatiu —el joc desbridat— ve donat, també aquí, per l'estratificació cultural i històrica dipositada en el llenguatge. Així doncs, les llicències que es pren Plató quan inventa, havent citat primer les paronomàsies etimologitzants dels qui l'han precedit, justifiquen el vertigen creador en què ell mateix cau perquè aquest seria l'estat natural de la paraula.[12] Sense tots els jocs que hi ha hagut, no hi hauria ara el joc que s'hi empara. Perquè caure en l'essencialització de la llengua és caure en l'oblit de la història.

Per tant —i dit això— em puc donar per satisfet —si més no a aquestes alçades de la història de la poesia i de la nostra humana evolució— de ser un poeta «esquizoide» que escriu en «catalanoide», i de ser doncs el mico català que predica amb renills d'ase i que escriu mioladorament i quiquiriquejant en una llengua *zaum*. («Zaum», repeteixo, vol dir metamental i metalògica, boja de tanta cavil·lació, aquella que és capaç d'acordar la raó més caparruda amb la saó més abstractiva per tal d'atènyer el fris astral de la follia, aquella llengua, doncs, que ultrapassa el seny i se situa sempre enllà del més enllà insensat, en aquell lloc en què el joc és poc, i en què la malenconia esdevé un mal d'ironia i una invitació a l'acció, l'esvoletec nervat i nerviüt dels plànols musicals que surten d'una llengua de mil fulls, o l'argot premeditat i rigorós, de vegades brutal i futurià, sempre autotèlic, que es viu a desclòs, sense envelats, de camí cap a l'insòlit i lleugeríssim *trobar clus*.)

No hi ha cap moment de rauxa, en Khlèbnikov, que no estigui calculat matemàticament. Fins i tot si la fúria és simiesca: «I no fa gaire, dos dies abans d'aquesta escena, estava tot orgullós del meu crani humà quan el comparava amb el del ximpanzè, amb la seva cresta òssia i les seves dents ferotges. Sí, estava orgullosíssim de l'espècie. I vosaltres no?»[13]

I s'ha de reblar encara que Khlèbnikov no es va atorgar tampoc l'exclusiva del judici sobre la intel·ligibilitat i la inintel·ligibilitat dels poemes. Les estimava totes dues —tal com escau al poeta d'un sol cant, d'un sol cantell, d'una sola faceta i d'una sola cara. Perquè la integritat del poeta recolza, entre altres coses, en la constància d'aquest rostre únic: llegiu si us plau l'«Einkanter» rembrandtià de Paul Celan. (Una de sola, de cara, per tal de poder posar-se'n moltes —visibles o invisibles— en el moment del joc. Velimir Khlèbnikov, de les paraules, en deia «nines sonores».)

Raçat lector de llibres: quan un poeta infli el pit per parlar de Khlèbnikov a les vuit vies del món, no te'n fiïs gaire. Gravada a l'os de la persona (és a dir, en el lloc més moll i més fosc, sota les polpes), la poesia no pot posar llambordes escèniques ni floretes mecàniques al camí que mena (amb marrades o dreceres musicals) cap a la deshumanització. Els canons de llum enfarinada que fan els focus de l'escenari empolainat mai no substituiran la delicada existència dels estels. I tots els astres desapareixeran quan aquests focus s'encenguin triomfalment. És quan la nit s'evapora. Evaporem-nos amb ella!

Мне мало надо!
Краюшку хлеба
И каплю молока.
Да это небо,
Да эти облака!

(1912, 1922)

Vai xalest amb un xic!
Una crosta de pa,
una embosta de llet.
I després una posta
demostrada amb niguls!

Ell no va ser mai poruc. Era el savi ruc que sabia discutir. I això el feia ser sovint, i de retruc, l'ase dels cops: «i ja fa temps que he canviat / el meu mitjó per la peüngla», diu en el poema «Set» (*«Семеро»*), quan, en comptes d'ase, vol ser un cavall festejador. La seva rebeca ruqueria el mantenia ferm i a una distància calculada de tots aquells ases vells que ja ha blasmat, meravellosament bé, Maria-Mercè Marçal en el seu poema «Circ».

О, достоевскиймо бегущей тучи!
О, пушкиноты млеющего полдня!
Ночь смотрится, как Тютчев,
Безмерное замирным полня.

(1908-1909)

Oh, dostoievskitud d'un núvol que s'encalla!
Oh, puixkineses d'un migdia llangorós!
La nit, com Tiútxev, s'emmiralla,
omplint de desmesura l'ultramón.

Tota la ciència khlebnikoviana-i-turmediana-i-bruniana s'aprèn en obligar-se a destriar entre ruc i ruc. No n'hi ha prou de ser l'ase coronat. Perquè l'ase que el poble corona és, una vegada i una altra, aquell somerí de bona casa que un nou Messies *Superestar* escull per tal d'entrar ple d'urcs per la porta més gran. Sempre oberta de bat a bat. (Les dues hores de poesia musical que calmen una mala consciència, escarpida i benestant).

Però el ratpenat ja s'ha envolat —i amb les ales mossegades dibuixa una cosa concreta:

БОБЭОБИ

Бобэоби пелись губы,
Вээоми пелись взоры,
Пиээо пелись брови,
Лиэээй — пелся облик,
Гзи-гзи-гзэо пелась цепь.
Так на холсте каких-то соответствий
Вне протяжения жило Лицо.

(1908-1909)

Bóbèòbi

Bóbèòbi es cantaven els llavis,
Véèòmi es cantaven els ulls,
Pièèo es cantaven les celles,
Lié-è-ei — es cantaven les fesomies,
Gzi-gzi-gzèo es cantava la cadena.
I és així que damunt la tela de certes correspondències
fora de la dimensió vivia el Rostre.

La qüestió messiànica —no està bé d'oblidar-ho—, ens l'explicava Walter Benjamin amb el català particular d'Antoni Pous: «Tothom sap que els jueus no podien interrogar el futur. La Torà i la pregària els ensenyen altrament quant a la memòria. Això els desencantava del futur en què han sucumbit aquells que cerquen informació a ca l'endevinaire. Però no per això el futur esdevingué per als jueus un temps homogeni i buit. Car per a ells cada segon era el petit portal per on podia entrar el Messies.»

La porta és menuda i estreta. Gairebé una llivanya. Diria que és aquella que s'intueix entre dues lletres abraçades dins d'un text molt tofut. Que fa suar. Dins del llibre únic desdenyat:

Род человечества — книги читатель!
А на обложке — надпись творца,
Имя мое — письмена голубые.
Да ты небрежно читаешь.
Больше внимания!
Слишком рассеян и смотришь лентяем,
Точно уроки закона божия.
Эти горные цепи и большие моря,
Эту единую книгу
Скоро ты, скоро прочтешь!
В этих страницах прыгает кит
И орел, огибая страницу угла,
Садится на волны морские, груди морей,
Чтоб отдохнуть на постели орлана.

(final d'*El llibre únic*, 1920)

La raça humana — lector del llibre!
I la coberta du — escrit a mà (la mà del creador):
el nom, el meu — amb lletres blaves.
Tu llegeixes, però, sense esma ni manya
ni gaire esment;
sigues atent i penetrant, que estàs massa distret:
vas a la dula i t'acompanya
la mirada gandula.
Com si aquestes serralades, com si aquests
amplíssims mars
fossin lliçons de catecisme.
Aquest llibre únic,
ben aviat te'l llegiràs!
A les seves planes ja alena una balena,
i una àliga, després de doblegar l'angle de sota
de la plana,
es posa damunt les ones del mar, els mugronets
d'aquest mar amarg,
per descansar una estona en el niu flonjo
del pigarg.

Khlèbnikov va escriure els seus fulls volants per a una humanitat volant. El mot autodesenvolupat i nòmada que ell concebia com un fragment totipotent d'una cosmoglossa imaginada —o d'aquella llengua astral que prenia fua des de les ètniques estepes siberianes per tal de saltar damunt de l'única raça possible, que és la dels veritables lectors— va ser possible perquè els amics li escorcollaren la casa cada dos per tres, tot cercant els poemes que ell mai no hauria publicat.[14] Era l'anti-èxit. Com si la poesia —la seva— només fos possible en l'aferrissada solitud dels sons i del saber filològic. Com si la poesia —la de tothom— només tingués raó de ser si hi havia en el món éssers com ell, indomables i insòlits, hospitalàriament inhòspits, sempre disposats a denunciar les escriptures de botxí amb el seu llamp encadenat, amb la seva moneda que neix en cada batec del cor.

La poesia que els altres exhibien fàcilment no hauria estat exhibible ni tampoc possible si no hi hagués hagut l'obstinació d'aquella poesia *in nuce*. Maiakovski —a qui el seny no li faltava— va escriure que Khlèbnikov no era un poeta per a consumidors de poesia sinó per a productors de poesia.

Я вышел юношей один
В глухую ночь,
Покрытый до земли
Тугими волосами.
Кругом стояла ночь,
И было одиноко,
Хотелося друзей,
Хотелося себя.
Я волосы зажег,
Бросался лоскутами, кольцами
И зажигал кр<угом> себя <нрзб>,
Зажег поля, деревья —
И стало веселей.
Горело Хлебникова поле,
И огненное Я пылало в темноте.
Теперь я ухожу,
Зажегши волосами,
И вместо Я
Стояло — Мы!
Иди, варяг суровый Нансен,
Неси закон и честь.

(Начало 1922?)

D'adolescent, me'n vaig anar tot sol
dins la nit sorda,
recobert fins als peus
amb els cabells tofuts.
La nit s'alçava al voltant,
i ho dominava tot la soledat,
hi havia com un desig d'amics,
hi havia com un desig d'un mateix.
Vai calar foc als meus cabells,
vai llençar anells i molts parracs de foc,
vai calar foc als camps i als arbres,
i aleshores tot va ser més divertit —
El camp de Khlèbnikov es cremava
i el Jo inflamat resplendia dins la fosca.
Suara me'n vaig
amb els cabells en flames,
i en el lloc del Jo
s'hi està el Nosaltres!
Au vés, auster vareg Nansen,
porta la llei i l'honor.

En el pròleg de la seva novel·la *El jardí dels Finzi-Contini*, Giorgio Bassani, segurament sense adonar-se'n, o tal vegada a posta, fa una clara exposició del que és l'hermetisme poètic quan hi descriu les tombes etrusques de Cerveteri. Podem transferir l'espai mortuori dels enormes xibius subterranis a l'àmbit virtual del llenguatge, fins a arribar a la data desada i preservada —de tal manera que és allà, mercès a l'hermetisme, que l'eternitat va envellint. És na Carme Serrallonga, la seva traductora, qui ens defineix aquell redol secret: «en aquell angle del món defensat, ocult, privilegiat: almenys allà (i el seu pensament, la seva follia, esvoletegaven encara, després de vint-i-cinc segles, al voltant dels túmuls cònics, recoberts d'herbes silvestres), almenys allà res no podria canviar mai.»

Мне, бабочке, залетевшей
В комнату человеческой жизни,
Оставить почерк моей пыли
По суровым окнам, подписью узника,
На строгих стеклах рока.

(З а н г е з и)

Sóc papallona que voliona fent la viu-viu,
perduda dins la cambra de la vida humana,
cal que deixi un polsim lletraferit
a les dures finestres —signatura de captiu
damunt dels rígids vidres d'un mal fat.

Les paraules que li adreça Luda Schnitzer a *Le pieu du futur* (*L'estaca del futur*) m'ajuden a pensar: «Khlèbnikov se sabia fràgil i vulnerable en la vida quotidiana, però no pas en el pla poètic, on se sentia talment "una illa ixent dels mars de la nul·litat" [...] En aquells "anys vergonyosos", Khlèbnikov va ser un dels rars, dels raríssims escriptors que denunciaren la feixuga responsabilitat de la literatura russa. [...] Khlèbnikov no era una "veu" com Maiakovski. Era massa reservat, potser massa tímid per afrontar una multitud.»

И с ужасом
Я понял, что я никем не видим,
Что нужно сеять очи,
Что должен сеятель очей идти!

I esfereït
vaig comprendre que no em veia ningú,
que havia de posar-me a sembrar ulls,
que el sembrador d'ulls s'havia de posar a fer camí!

(final de l'«Histrió solitari», 1921-1922)

Per fugir del deliri assassí —durant la guerra entre rojos i blancs— es féu tancar en un asil mental, «la datxa de Saburov»: deia que els dements corrien pel carrer fent mal i que els assenyats s'estaven allà dins.

I tenia raó. La hi donaran tots, fins i tot Blok. L'aparent paradoxa que el duia a designar amb la llengua una llengua més enllà de la llengua és la mateixa que el duia a fer sensata i assenyada la llengua *zaum*.

L'arrel sense repòs, blanca de blancs, i amb les arrels rient, dins l'aire.

Еше раз, еще раз,
Я для вас
Звезда.
Горе моряку, взявшему
Неверный угол своей ладьи
И звезды:
Он разобьется о камни,
О подводные мели.
Горе и Вам, взявшим
Неверный угол сердца ко мне:
Вы разобьетесь о камни,
И камни будут надсмехаться
Над Вами,
Как вы надсмехались
Надо мной.

(*Май 1922)*

Altre cop, altre cop
per a vosaltres sóc
l'estrella.
Pobre mariner, el qui
del seu veler a l'estrella
ha pres mal rumb.
S'escarxarà contra els esculls,
les altes roques submarines.
I també pobres, vosaltres, els qui
del vostre cor al meu
heu pres mal rumb.
Us escarxareu contra els esculls
i els esculls
se'n riuran de vosaltres
tal com vosaltres
us en rèieu de mi.

L'antiegoisme khlebnikovita recolza tot ell damunt d'un altíssim sòcol intel·lectual, però això no atenua el dolor existencial, sinó que l'acreix. I d'aquí ve tot aquest riure. Els cascavells del bufó musiquen veritats furioses.

Мрачное

Когда себе я надоем,
Я брошусь в солнце золотое,
Крыло шумящее одем,
Порок смешаю и святое.
Я умер, я умер, и хлынула кровь
По латам широким потоком.
Очнулся я, иначе, вновь
Окинув вас воина оком.

(1907-1914)

Tenebrós

Quan ja estigui ben fart i tip de mi,
em tiraré de cap al sol daurat,
una ala em lligaré per fer un brunzit,
el vici mesclaré amb allò sagrat.

Sóc mort —ben mort—; la sang ha corregut
cuirassa avall, amb doll i regalim;
ja torno en mi, diferentment astut:
sóc el guerrer que us ha sotjat amb ull sublim.

Però les paraules es poden compondre de bell nou amb cada riure. L'obra viu de l'obra mentre dura l'estona d'infinit d'aquesta riallada dins la tinta.

Passa gairebé el mateix amb la traducció. Un text serveix de suport a un altre text. I l'home es troba amb l'home: «ell en tant que un Jo».[15] Si a sobre tot això s'esdevé dins el magí del lector, llavors seran tres els qui riguin.

Ветер — пение
Кого и о чем?
Нетерпение
Меча стать мячом.
Я умер, я умер,
И хлынула кровь
По латам широким потоком.
Очнулся я иначе, вновь
Окинув вас воина оком.

(1915-1919-1922)

El vent — el cant
de qui i de què?
Neguit que té
l'espasa de ser esposa.
Sóc mort, ben mort,
la sang ha corregut
cuirassa avall, amb doll i regalim,
ja torno en mi, renovellat i astut,
sóc el guerrer que us ha sotjat amb ull sublim.

La passió cerebral del matemàtic lingüista mantindrà sempre encès el caliu poètic de l'histrió solitari, colgat sota les cendres calentes del cosmos.

L'abstracció és portada fins a la visibilitat —com en aquest poema:

Из мешка
На пол рассыпались вещи.
И я думаю,
Что мир —
Только усмешка,
Что теплится
На устах повешенного.

(1908)

D'una saca
pel terra s'escampen les coses.
I penso
que el món
no és més que un somriure burlesc
que brilla a poc a poc
a la boca d'un penjat.

L'obsessió de Khlèbnikov pel glòbul vermell («i vaig reconèixer un univers dins del meu glòbul vermell»)[16] em fa pensar en l'estranyament del món d'Alejandra Pizarnik quan el 5 de juliol de 1955, fent ús del mateix corpuscle sanguini —que sol ser una figura que aglutina tota la humanitat en virtut del seu color bolxevic—,[17] escriu això en el seu diari: «Vaig heretar dels meus avantpassats l'ànsia de fugir. Diuen que la meva sang és europea. Jo sento que cada glòbul ve d'un punt diferent. De cada nació, de cada província, de cada illa, golf, accident, arxipèlag, oasi. De cada tros de terra o de mar han usurpat alguna cosa i és així que m'han format, alhora que m'han condemnat a l'eterna recerca d'un lloc d'origen.»

La línia que es tiba entre aquella que té la sang feta de glòbuls vermells d'un origen geogràfic diferent d'arreu del món, i aquell per a qui el glòbul vermell és una microrepresentació del món en el qual viu, és la corda fluixa per la qual avança, riallera, la mona de Mercè Rodoreda en el seu *Jardí vora el mar*, una metàfora de l'artista:

«I la Tití, quieta, vinga prendre vistes i fent-se sàvia com si anés al col·legi. Fins que va començar a fer el boig. [...]

—Aquesta mona comença a prendre's massa llibertats.»[18]

Ens hem de preguntar, doncs, si l'escridassada de Larionov i de Khlèbnikov contra Marinetti, el 1914, quan aquest va visitar Rússia convidat per Kulbin, no expressava sinó una certa equivalència, ço és, una mateixa ambició totalitària. Comptat i debatut, la ràbia amb què el pol oposat es constitueix treu la força d'algun lloc. La diferència entre «futur» i «serà»,[19] entre «futuristes» i «seranians», s'ha de buscar en la significació que pren en els segons la idea d'una actualització constant (com si sempre

s'estigués afirmant el mateix i negant el mateix). A més a més, Khlèbnikov és molt més intel·lectual i més filòleg que la major part dels poetes del seu temps: no necessitarà mai ni els metalls ni les benzines del gasetillisme reaccionari dels italians, perquè és —i es declararà sempre— un pacifista bel·ligerant: són les ànimes el que atupa i no pas els cossos. I quan llegeixi Longfelow, exclamarà: «Una obra d'aquest gènere transmet als vencedors, per dir-ho així, l'alè vital dels vençuts.» De manera que amb això està dit tot. O gairebé.

Ens hem deixat un detall.

En el corrent «seranià», s'hi impliquen també els qui cercaven una assimilació completa en aquelles terres d'un antisemitisme atàvic i avial —cosa que no hauria estat possible entre els futuristes. L'especulació lingüística possibilita aquesta proesa.

Benedikt Lívxits (1887-1939),[20] l'autor del recull intitulat *El sol dels llops* (1914),[21] és un dels millors col·legues teòrics de Khlèbnikov —segurament el més intransigent de tots. El jueu rus prova desesperadament de fer-se eslau per mitjà de la poesia. Per ell, el llenguatge es despulla i es concentra i tot seguit es torna a construir amb els elements que li aporta l'anàlisi del seu estat i del seu funcionament. Així es pot protegir, en l'abstracció, de qualsevol contaminació arbitrària. És un blanc de llum: la puresa en brut. No dir sinó el dir despullat. Aquesta reducció rigorosa permet de bastir una estructura que recolza només damunt d'un centre purament lingüístic, una mena de contra-món, que no manllleva res al món.[22]

I Lívxits mateix encunya el concepte de «la teoria racial de l'art». Anys més tard, podrà relacionar el nacionalisme místic i lingüístic eslau amb el patriotisme feixista italià, i descobrirà horroritzat l'aspecte polític que la seva «teoria racial de l'art» hauria pogut comportar.

Però Khlèbnikov mateix ha vingut suara per explicar-se —potser en la premonició de la mort del seu amic:

ОТКАЗ

Мне гораздо приятнее
Смотреть на звезды,
Чем подписывать
Смертный приговор.
Мне гораздо приятнее
Слушать голоса цветов,
Шепчущих: «Это он!» —
Склоняя головку,
Когда я прохожу по саду,
Чем видеть темные ружья
Стражи, убивающей
Тех, кто хочет
Меня убить.
Вот почему я никогда,
Нет, никогда не буду Правителем!

(Январь, апрель 1922)

REFÚS

M'és molt més grat
mirar els estels
que no firmar una condemna.
M'és molt més grat
escoltar xerrar les flors
quan xiuxiuegen: «És ell!»,
tot inclinant les corol·les,
mentre travesso el jardí,
que no pas veure
els foscos fusells dels guardes
matant els qui
em voldrien matar a mi.
Per això mai
no seré, no,
mai no seré
un Governant!

I ara que acabem de tocar les coses greus, tot sabent en quin món som, posem-nos a riure amb la boca ben gran.[23]

Заклятие смехом (1908-1909)

О, рассмейтесь, смехачи!
О, засмейтесь, смехачи!
Что смеются смехами, что смеянствуют смеяльно,
О, засмейтесь усмеяльно!
О, рассмешищ надсмеяльных – смех усмейных смехачей!
О, иссмейся рассмеяльно, смех надсмейных смеячей!
Смейево, смейево,
Усмей, осмей, смешики, смешики,
Смеюнчики, смеюнчики.
О, рассмейтесь, смехачи!
О, засмейтесь, смехачи!

Велимир Хлебников

*

EL CONJUR DEL RIURE

Oh, rigueu, riallers!
Oh, esclafiu de riure, riallers!
Els qui rieu amb rialles, els qui riallegeu riallosament —
Oh, esclafiu de riure, enrioladament!
Oh, dels riallòdroms sobre-riguts —el riure dels rients riallers!
Oh, riu tu pels descosits sobre-rialladament, riure dels riolers sobre-riguts!
Riurement, riurement —
Riu i riu-te'n, riolerets, riolerets,
Riallerets, riallerets —
Oh, rigueu, riallers!
Oh, esclafiu de riure, riallers!

Velimir Khlèbnikov *(Traducció de Xènia Dyakonova)*

*

INVOCACIÓ AL RIURE

Oh, rialleu, riallers!
Oh, rigueu fort, riolers!
Que rieu amb riallades i us enrialleu riallísticament —
Oh, riallegeu enrioladament!
Oh, dels riallòdroms surriguts —el riure dels riallers írrits!
Oh, riu que riu per les butxaques surriallísticament, riure de ridículs surriguts!
Riolera, riolera —
Riu que riu, riolents i riallents,
Riallins i riallets —
Oh, rigueu fort, riallers!
Oh, rialleu, riolers!

VELIMIR KHLÈBNIKOV *(Trad. de Xènia Dyakonova i Arnau Pons)*

*

L'EXORCISME DEL RIURE

Au, rialleu, riallers!
Au, rigueu fort, riolers!
Els qui rieu amb rialles
enrialleu-vos suara —riallísticament!
Oh, renics enriallats,
riallegeu l'enriolat
amb rots de riure rient!
Oh, somriure riürat dels riallòdroms riguts
—peta el riure arriallat dels riallers irridents!
Riu que riu pels descosits, surriallísticament,
riure de surriallistes transrisoris i ridículs,
riallejants sobreriguts!
Riotada riallera,
riu-te'n tu, de la riota, dels riolents riallents,
amb riallins riallats
irrisibles i roents.
Au, rigueu fort, riolers!
Au, rialleu, riallants!

VELIMIR KHLÈBNIKOV *(Traducció d'Arnau Pons)*

*

Me’n ric! Que és ase!

Oh, somrieu, riallaires!
Ah, irrigueu, riallers!
Vosaltres que ara rieu
amb rics renills de rialles!
Vosaltres que ara us rifeu,
sí, riallísticament,
la ridícula riota
amb riallera arriscada!
Ah, rieu-vos-en, de l’arriada!
Oh, rieu-vos-en, de l’arriesa,
amb riallós riallot!
I somrients irredempts
de riallades risibles,
rieu riallerament,
o, irrisòriament,
roncs rivals de riures rucs,
desrisseu el riure rull d’una rua de rialles.
Veniu, irrisoris írrits!
Surriallistes rients
que enriolats esclafiu amb un riure enriallat!
Riuada de riures rúnics
que arrossegueu rerialles
a raig irracional
d’irrisió rigorosa!
Riallejant riallí d’irradiància rígida!
Resurrecció d’un rictus
enrevessat de rillongs!
Riolera que em fas riure
rodejada de grallons!
Oh, somrieu, riallaires!
Ah, irrigueu, riallers!
Vosaltres que ara rieu
amb rics renills de rialles,
rialleu el riallat
riure riurífer rigut!

«Futuristes, si tinguéssiu el sentit del grotesc,
si sentíssiu l’enorme paròdia dels xiulets
de la màquina de la rialla humana»

Dino Campana

---

1. En rus: юродивый el foll en Déu o en Crist, segons l’ortodòxia russa. Designa, de retruc, la persona sàviament dement, descurada, poc social i fora de tota norma, que diu la veritat que no agrada a ningú. Dostoievski se’n va servir: és la mare de Pàvel en *Els germans Karamàzov*, o el Príncep Mixkin, *L’idiota*. Óssip Mandelstam parlava de Khlèbnikov com d’un «Einstein idiota», i matisava: «La poesia de Khlèbnikov és idiota en el sentit vertader, grec, no ofensiu». Us remeto a l’assaig de Diego Lanza, *L’estult* (*Lo stolto. Di Socrate, Eulenspiegel, Pinocchio e altri trasgressori del senso comune*, Einaudi, 1997).

2. L’home va viure trenta-set anys, de 1885 a 1922. Cuito a dir que el seu nom sencer és Víktor Vladímirovitx Khlèbnikov, i que «khleb» vol dir «pa» («nikov» és la terminació típica de molts cognoms russos). Diuen que el poeta i teòric Viatxeslav Ivànovitx Ivànov va ser qui li va suggerir el pseudònim eslavitzant de Velimir. Vegeu la nota 4.

3. L’arrel вел [vel] pot formar великий (gran), величие (grandesa) i величавый (majestuós). El mot мир [mir] vol dir «món».

4. I encara més: Velimir podria ser una variant inventada de Vladímir (que vol dir «posseïdor del món»: «vladeť» és posseir, i «mir» és món). O una mena de síntesi de Víktor i Vladímir, encara que l’arrel вел [vel], a més de la «grandesa», també pot donar el mot «velit’», que vol dir «manar». O sigui que el nom de Velimir podria significar fins i tot «qui mana el món».

5. Faig servir l’edició de l’*Obra poètica* de Velimir Khlèbnikov publicada a la xarxa virtual: http://www.rvb.ru/hlebnikov/mat/contents.htm; també pel que fa a *Zanguezi*: http://www.rvb.ru/hlebnikov/tekst/03svrpov/231_1.htm.

6. Mot compost de «za» (més enllà de, de l’altre costat de) i d’«um» (intel·ligència, seny, raó, ment). L’inventà el 1913 el poeta Aleksei Krutxónikh, amic de Khlèbnikov: «El llenguatge transmental [заумный], que només jo he exposat en forma pura, ha creat l’escola poètica del

zaum [заум], l'única que no hem manllevat a Occident» (*La fonètica del teatre*, Moscou, 1923). El terme заумный [zaumnii] (incomprensible, transmental) ha passat al diccionari; vegeu el Diccionari rus-català d'Enciclopèdia Catalana (1985), a cura de Dorota Szmidt i Monika Zgustová.

7. Torno a fer servir aquesta citació de Tsvetàieva amb la qual vaig encapçalar el pròleg titulat «*As Luizíadas* de Luiza Neto Jorge (una citació sumària)», del llibre *Destrets d'indret*, Pagès Editor, Lleida, 1999, pàg. 11.

8. La Ela és el doble de la Erra, i la K és el doble de la Gue. En la fonètica russa, la Erra i la Gue són sonores, i la K i la Ela sordes. [Nota d'A. P.]

9. Vegeu «Informe per a una acadèmia», *Un metge de poble* (1919), dins: Franz Kafka, *Narracions*. Traducció de Joan Fontcuberta. Quaderns Crema, Barcelona, 2000, pàg. 256. El posicionament de Kafka enfront de l'estreta mentalitat germano-alemanya —en la qual convergia, d'una banda, una mena de darwinisme racial aplicat als jueus com a raça propera al simi (n'hi ha prou de veure les caricatures de l'època en la premsa antisemita), i, de l'altra, la idea que els jueus no tenien inventiva, per la qual cosa només podien imitar els artistes alemanys, ja que ni tan sols la llengua alemanya no els era pròpia— consisteix a parodiar els discursos pseudocientífics i artístics del seu temps en la boca d'un mico emancipat, és a dir, d'un artista capaç d'analitzar els prejudicis que l'assetgen en els àmbits de la creació i de la societat, i per tant de demostrar que, en l'escriptura artística —i especialment la seva—, no hi ha imitació possible, sinó tan sols una reflexió mordaç de la situació grotesca, i, conseqüentment, una superació crítica de la mentalitat conservadora. Dit altrament: Kafka es burla dels discursos que el descriuen com un mico tot fent el mico, ço és, tot imitant els discursos sobre el mico fins a la irrisió. D'aquesta manera mostra, tant als jueus (preocupats per l'assimilació) com als alemanys (preocupats per la mestria del nouvingut), el que vol dir, per a ell, fer el mico (una figura crítica que s'allunya del tòpic que s'arrossega d'ençà de Plató). El relat va ser publicat el 1917 a la revista *Der Jude* de Martin Buber, just després d'haver-hi publicat «Xacals i àrabs», que és una anàlisi sarcàstica del sionisme. Amb aquest text, Kafka s'acostaria, en certa manera, a Aristòfanes (*Les vespes*), ja que tots dos empren la figura del mico en la seva autodefensa, per tal de depassar la imitació i transformar-la en paròdia, i, de retruc, en anàlisi. Aristòfanes és, de fet, el primer crític del concepte d'imitació elaborat pels filòsofs.

10. Aristòfanes al·ludeix, en aquest parlament del Corifeu (dit en primera persona, i per tant identificable amb l'autor), al procés que li va fer Cleó. Tant ell com Kafka fan allò que s'espera d'ells, és a dir, fan el mico com a única sortida possible en una situació de destret. Es tracta d'un mico assumit en la negativitat. D'un riure negatiu.

11. Jean Bollack, «L'en-deçà infini: l'aporie du *Cratyle*». *La Grèce de personne*, Editions du Seuil, París, 1997, pàg. 347.

12. Ibídem.

13. Text del 1918.

14. El seu poema «L'escorcoll nocturn» s'ha de llegir, crec jo, com una mena d'homenatge a *Els dotze* d'Aleksandr Blok, del 1918. D'entrada, és escrit l'any de la mort de Blok (Blok va morir el 7 d'agost de 1921), o millor dit, tres mesos justos després de la mort de Blok, entre el 7 i l'11 de novembre de 1921. Les aproximacions, d'altra banda, són massa explícites: allò tan bo (un altre himne-i-sàtira a la revolució) torna a ser Blok, però és Khlèbnikov qui ho signa quan Blok ja no hi és.

15. Paul Celan, *Der Meridian*, GW III, 194: «er als ein Ich.»

16. O també: «L'home té 48 x 5 = 240 ossos i la superfície d'un glòbul vermell equival a la superfície del globus terraqüi dividida per 365 elevat a deu.»

17. Vegeu, en aquest mateix sentit, el poema «Cut» («Tall») de Sylvia Plath.

18. Mercè Rodoreda, *Jardí vora el mar*. Club Editor, Barcelona, 2000, capítol 3, pàg. 48.

19. Per designar el seu corrent sense recórrer a cap barbarisme i distingir-lo així del futurisme italià, els poetes i artistes russos van recórrer a la tercera persona del verb «ser»: «búdet» (serà), o sigui que es feien dir «budetliànie» (seranians). Així i tot, no s'ha d'oblidar que Marinetti va manllevar el mot «futurisme» —una mica accidentalment— a Gabriel Alomar. Vegeu l'article d'Isidre Molas, «El liberalisme democràtic de Gabriel Alomar», *Recerques*, núm. 23, 1990, pàg. 91 i seg.

20. Va ser executat com a enemic del poble durant la Gran Purga estalinista. Lívxits havia estat condecorat amb la creu de Sant Jordi durant la Primera Guerra Mundial.

21. Vegeu-ne un tast al web: http://wind-de-nor.narod.ru/copy-slov/livsh_st/livsh_st_2.html

22. Vegeu Jean-Claude Lanne, «Benedikt Livshic, poète hyléen». *Cahiers du monde russe*, 30/1-2. Éditions EHESS, París, 1989.

23. Luiza Neto Jorge va dir el mateix amb el poema intitulat «La força de la gravetat»: «La teva gravetat: / el pes just de què disposes / per a riure.» Vegeu els seus, els meus *Destrets d'indret*, *op. cit.*, pàg. 102.

rωls

Quaderns. Revista de traducció

M. ELENA CARNÉ

Quaderns. Revista de Traducció és una publicació periòdica del Departament de Traducció i d'Interpretació de la Universitat Autònoma de Barcelona, que ha arribat al seu novè any, al número 15 (en preparació), de la segona etapa. La primera etapa –va començar el 1982, amb el nom bilingüe de *Cuadernos de Traducción e Interpretación - Quaderns de Traducció i Interpretació*, i la publicava l'Escola Universitària de Traductors i Intèrprets de la UAB, més coneguda com a EUTI– va acabar el 1992, quan va aparèixer l'últim número, l'11-12.

Enguany celebrem, doncs, el 25è aniversari d'aquesta revista acadèmica sobre traducció, sobre la tasca del traductor, sobre l'art de traduir.

Com a publicació periòdica, *Quaderns* es converteix en un element vehiculador i dinamitzador de la recerca sobre traductologia contemporània, catalana i d'arreu, a l'entorn no solament de la traducció –literària, audiovisual o especialitzada– sinó també de la interpretació, que pretén donar a conèixer les reflexions teòriques i les experiències pràctiques de tots aquells qui, directament o indirecta, estan vinculats al camp de la traducció i de la interpretació.

Tot i que *Quaderns* publica articles en diverses llengües (català, castellà, anglès i francès), constitueix l'eixida tal vegada més natural per a la recerca en català sobre qüestions de traducció al català, i omple un buit quant a la traductologia catalana, força desapareguda d'arreu. Hi ha altres revistes i publicacions que donen cabuda a temes de traducció, és clar, però no són tan específiques d'aquesta àrea ni s'hi dediquen de manera exclusiva.

Al llarg d'aquests vint-i-cinc anys d'existència, *Quaderns* ha passat per diverses vicissituds.

Els primers deu anys, el professor Fernando Valls, que en va ser cap de redacció, va crear amb intel·ligència i tenacitat un model que combinava articles de les diferents parcel·les pròpies de la investigació traductològica, des de la interpretació fins a la didàctica; l'exigència de la investigació i el bon gust literari en l'anàlisi i la crítica de textos traduïts i en la traducció de peces especialment significatives; les ressenyes de novetats, o les entrevistes amb traductors insignes. Si fem un cop d'ull a l'índex d'aquesta revista pionera a l'Estat espanyol, i si només ens fixem en aquest apartat d'entrevistes,

Portada del número 7 de *Quaderns de Traducció i Interpretació*. Primera etapa. 1986.

Portada del número 9 de *Quaderns. Revista de Traducció*. Segona etapa. 2003.

veurem que hi apareixen converses amb traductors tan prestigiosos com Manuel Sacristán, Juan Ramón Masoliver, Jordi Sarsanedas, Carlos Pujol, Carme Serrallonga, Manuel Balasch, David Rosenthal, Ángel Crespo, Marià Manent, Consuelo Berges i Xavier Benguerel. Destaca, també, el número 2 (1983), on trobem un homenatge a la persona del poeta, traductor i estudiós José María Valverde. Quant als teòrics de la traducció, hi apareixen articles d'autors de prestigi internacional, com ara G. Mounin, R. Jakobson, D. Seleskovitch, P. Newmark o M. Lederer.

En la segona etapa, represa el 1998, després d'un parèntesi de sis anys de reestructuració dels estudis de traducció, en els quals es va crear la nova llicenciatura de Traducció i Interpretació, i les facultats de Traducció, l'àrea de coneixement Lingüística Aplicada a la Traducció i els departaments de Traducció, la revista va prendre el nom que encara duu: *Quaderns. Revista de Traducció*. Llegim en la "Presentació" del número 1: "Que aquests *Quaderns* puguin ser una de les plataformes d'expressió universitària d'aquest nou reconeixement de la traducció és un desig que esperem aconseguir amb rigor, tenacitat i esforç i gràcies, sobretot, a la generosa col·laboració de col·legues, lectors i amics."

La nova revista pretén, des del primer moment, "recollir treballs importants" sorgits tant dels congressos, seminaris, jornades i conferències sobre traducció organitzats per la Facultat de Traducció i d'Interpretació (FTI) de la UAB, com dels programes de postgrau i de doctorat del Departament de Traducció i Interpretació, per esdevenir així una plataforma des de la qual "llançar propostes a tots aquells que treballem dins del camp de la traducció". De la mateixa manera, vol "formar una tribuna oberta a les firmes dels estudiosos ja reconeguts però

també als joves que tot just inicien les seves primeres aportacions investigadores a la disciplina."

Quaderns combina diferents apartats: dossiers, articles de reflexió teòrica, investigacions i propostes didàctiques, estudis sobre traductors i traduccions, textos d'interès històric, entrevistes amb traductors, textos traduïts d'especial rellevància, ressenyes i comentaris bibliogràfics. Entre els dossiers, destaquen: "Escuela de Traductores de Toledo" (núm. 4) o "Miscel·lània d'homenatge a Dolors Cinca" (núm. 9); hi ha també, entre els principals dossiers que recullen ponències i comunicacions: "La investigación empírica y experimental en traductología" (núm. 6); "Modalitats històriques de la traducció literària" (núm. 7); "Edició i traducció a Catalunya" (núm. 8); "I Jornada internacional de llengües estrangeres per a traductors" (núm. 10); "Traduir de lluny. El llegat de Jordi Arbonès", el prolífic traductor i escriptor (Barcelona, 1929 - Bernal, Argentina, 2001) que traduïa des de l'Argentina durant la segona meitat del segle passat (núm. 12); el recull d'articles que aplega les comunicacions del primer Congrés Internacional sobre Gènere i Traducció en terres catalanes, que la Universitat de Vic va acollir el 2005 (núm. 13), o "Traduir contra el franquisme: Maria Aurèlia Capmany i Manuel de Pedrolo" (núm. 14).

Entre els articles de reflexió teòrica, investigacions i propostes didàctiques, estudis sobre traductors i traduccions, textos d'interès històric i l'apartat d'experiències, hi podem trobar, tractats des de diferents perspectives: el paper de les traduccions en un moment històric determinat i la seva posició dins del sistema literari, el model de llengua literària emprat per les traduccions, estudis de caire sociocultural que paren atenció preferent a les qüestions ideològiques, treballs centrats en traductors o en obres concretes (estudis de cas), estudis centrats en determinats problemes de traducció, o la recerca basada en corpus electrònics i que fa servir mètodes empírics.

Quant a les entrevistes amb traductors, assenyalaríem les fetes a les traductores Carol Meier, Dolors Folch, Roser Berdagué o Montserrat Abelló; i als traductors Avel·lí Artís-Gener, Xavier Pàmies, Josep Vallverdú, Joan Sellent, Jordi Arbonès, Ramon Folch i Camarasa o Narcís Comadira.

És interessant, també, l'apartat de ressenyes i comentaris bibliogràfics de novetats que fan diferents professors, tant de la FTI com de les diverses Facultats de Traducció i Interpretació d'arreu de l'Estat espanyol.

Quaderns és una revista semestral, tot i que d'ençà l'any 2004, i del núm. 10, només n'ha aparegut un sol volum cada any, si bé de més gruix que els anteriors.

Si parlem de revistes de traducció, hem d'esmentar-ne dues de prestigioses internacionalment: l'una és *Meta : Journal des traducteurs*, bilingüe (francès i anglès), que edita la universitat de Montreal, i que hem de considerar la pionera i degana, perquè ja ha complert 50 anys; i l'altra és *Babel. Revue internationale de la traduction / International Journal of Translation*, editada per John Benjamins Publishing Company, plurilingüe (francès, anglès i, ocasionalment, alemany, italià i rus), que va ser fundada fa més de 40 anys a Amsterdam.

Pel que fa a l'Estat espanyol, la Facultat de Traducció i d'Interpretació de la Universitat de Granada publica anualment, i des de 1990, la revista monolingüe (castellà) sobre traducció *Sendebar*.

Per acabar, direm que *Quaderns. Revista de Traducció* és pot llegir per internet (http://ddd.uab.es/record/40), i que està referenciada en les bases de dades següents:

Dialnet (Unirioja)

Índice Español de Ciencias Sociales y Humanidades (ISOC-CSIC)

MLA International bibliography

RACO (Revistes Catalanes amb Accés Obert)

Sobre la meva versió de *Les Metamorfosis*

JORDI PARRAMON

No fa gaires dècades, el mètode escolar d'aprenentatge d'idiomes incloïa la tasca de traduir textos literaris no gaire complicats quan els alumnes ja tenien unes nocions avançades de gramàtica i vocabulari. Ara es tendeix més a treballar la llengua oral, a fer parlar i escoltar, a implicar els alumnes en la creació del discurs, però, malgrat tot, l'antic mètode encara s'utilitza quan es tracta d'ensenyar llengües que difícilment es poden aplicar a una conversa perquè no les parla ningú, és a dir les llengües clàssiques.

Evidentment, a mi em va tocar ser víctima d'aquest mètode al batxillerat i a la universitat. Em penso que les classes de llatí de secundària no consistien en gaire més: quan ja havíem après prou bé les declinacions i ens havíem introduït en els secrets de la sintaxi amb les seves subordinades de relatiu, els quadres del *cum* i de l'*ut* i la *consecutio temporum,* era el moment d'enfrontar-nos amb els historiadors. Així, cada dia ens donaven un parell de paràgrafs de Cèsar, Livi o Tàcit perquè els arromancéssim en la mesura de les nostres capacitats. Els textos no eren de gran complexitat: els verbs eren tots en tercera persona i hi predominava el pretèrit perfet; el vocabulari tampoc no era molt variat, ja que quasi sempre feia referència a les maniobres tàctiques de les legions. Però, tot i així, els resultats no eren gaire intel·ligibles: sempre acabàvem amb un reguitzell de frases que ningú no diria espontàniament. Era allò que alguns han anomenat "llengua traductana".

Quan vaig començar a la facultat, cap al 1974, vaig trobar que el mètode era el mateix, però el material sobre el qual treballàvem va canviar substancialment. Els textos ja no eren tan simples. En comptes de la prosa plana dels historiadors, teníem al davant els rigorosos hexàmetres dels poetes. No sé per quin criteri, les obres havien de ser de caire narratiu i de l'època d'August (considerada l'edat d'or de les lletres romanes), cosa que reduïa la nòmina d'autors disponibles a Virgili i Ovidi. És a dir, que si no ens tocava un passatge de l'*Eneida,* per defecte, havia de ser de *Les metamorfosis*. Així va ser com vaig tenir el meu primer contacte amb aquest poema.

Ja sabia, gràcies als meus manuals de batxillerat, que *Les metamorfosis* són un recull de narracions mitològiques que expliquen la transformació d'un ésser en un altre. Aquest és el denominador comú de totes les històries (o quasi totes, perquè també hi ha alguna excepció). No sabia, però, que es tractava d'un poema unitari; m'havia fet a la idea que era un seguit de faules sense cap lligam entre elles. Només quan vaig tenir al davant un dels llibres em vaig adonar de la veritable estructura narrativa de l'obra: tot i el caràcter episòdic que implica un recull de mites amb plantejament i final autònom, no hi ha cap solució de continuïtat entre una història i una altra, sinó que totes es troben implicades i imbricades en un ordit que es desenvolupa per ordre cronològic

(relativament cronològic, ja que els mites no es poden datar amb certesa) de l'origen del món fins a l'època de l'autor. La invocació preliminar ja diu que es tracta d'un *perpetuum carmen,* un poema continu, un resum de la història mítica de la humanitat de la qual es pot desprendre com a moralitat que tot es troba en un procés de constant mutació.

Tot el que anava aprenent de *Les metamorfosis* a mesura que traduïa un passatge i un altre per indicació del professor em seduïa irremissiblement. Potser si no hagués estat un poema m'hauria limitat a fer les versions literals (fins i tot massa literals, de vegades) que m'encarregaven a classe i hauria prescindit de la resta. De fet, mai no he tingut espontàniament la idea de fer una versió completa de *La guerra de les Gàl·lies* o les cartes de Ciceró, només perquè em posaven alguns passatges d'aquests obres com a exercici escolar. Però l'obra d'Ovidi era un poema i jo havia començat a escriure versos pocs anys abans: això me'l feia atractiu.

Així, doncs, vaig concebre la idea d'arromançar en vers tot el poema ovidià. Era una idea a llarg termini, és clar, ja que l'original té gairebé dotze mil hexàmetres i jo en aquell temps havia d'atendre unes quantes assignatures per passar el curs, però ja m'havia fet aquest propòsit: tard o d'hora, acabaria materialitzant una traducció versificada de *Les metamorfosis*. Fins i tot, com a entrenament i entreteniment, em vaig atrevir a fer les primeres provatures a partir dels mateixos blocs que traduíem literalment a classe. A més, gràcies a l'estructura narrativa del poema, que ja hem comentat més amunt, la suma de diversos blocs conformava una faula completa amb la seva transformació final que es podia llegir com una narració autònoma: si no culminava tota l'obra tal com l'autor l'havia concebuda, sempre en quedaria un recull més o menys extens de rondalles.

Aquell intent, tanmateix, va començar amb una decisió errònia: emprar el decasíl·lab per traduir els hexàmetres. És clar que sabia com es construeix un hexàmetre, tant en la mètrica quantitativa com en l'accentual, però els únics versos que havia practicat fins aleshores en les meves obres originals eren els tradicionals de la versificació romànica, definits pel nombre de síl·labes. Quan ja havia compost uns quants centenars de decasíl·labs vaig veure que necessitava molts més versos que l'original per encabir les mateixes frases: de dos me'n sortien tres, com a mínim. També, per mitjà d'uns articles de Valentí i Fiol sobre la qüestió de l'adaptació de l'hexàmetre al català, vaig tenir notícia de les dues versions de l'*Odissea* fetes per Carles Riba i d'altres traduccions de poemes en hexàmetres que havien aparegut al llarg del segle XX. En aquests articles se citaven unes paraules de Riba que prevenien dels perills d'«una fàcil retòrica», atès que havia estat emprant els decasíl·labs com els lletraferits de casa nostra havien imitat els clàssics amb més incontinència. Sobre aquest mateix tema, vaig llegir un article de Jaume Medina a «Els Marges» en què es comparaven alguns versos de l'*Eneida* traduïts per Llorenç Riber en decasíl·labs amb la corresponent versió de Miquel Dolç en hexàmetres; aquesta darrera se cenyia més a l'original. Advertit, doncs, per tan autoritzada opinió, vaig decidir que el meu vers fos el mateix d'Ovidi, canviant les quantitats pels accents. Si no l'havia practicat gaire fins aleshores, aquella feina em donava l'oportunitat de practicar-lo.

Vaig abocar, per tant, en aquell nou motlle tots els passatges que havia traduït fins aleshores procurant que cada vers del meu text correspongués exactament a un altre de l'original i vaig continuar la feina seguint aquesta pauta amb algun altre passatge, però l'obra va quedar abandonada poc després d'acabar el primer cicle dels meus estudis. Ja no hi havia més cursos de llatí en la meva especialitat, i jo tenia altres ocupacions més urgents per atendre. L'últim any de carrera, el 1979, vaig redescobrir les poesies de Catul (que ja coneixia gràcies als manuals) i en vaig fer una versió en català: no és un corpus gaire extens, i per això el vaig poder completar en pocs mesos. Aquella versió, sortosament, va romandre inèdita, però em va animar a fer-ne una altra quan, amb el temps, em vaig poder adonar dels defectes i les mancances que contenia.

Durant els anys vuitanta vaig rebre alguns encàrrecs en matèria de traducció, entre els quals vull destacar

la posada en vers de *La tragèdia de l'home,* d'Imre Madách (dramaturg romàntic hongarès), a partir d'una versió en prosa feta per Balázs Déri, i una antologia de poesia francesa del segle XX. No cal dir que tot el que vaig aprendre sobre llenguatge i tècniques de traducció amb aquests treballs em va resultar molt profitós per a les obres que tenia en projecte. Però l'hora d'emprendre la traducció definitiva (si és que n'hi pot haver alguna) de *Les metamorfosis* semblava que no arribava mai.

Però va arribar abans que s'acabés la dècada, i per posar-m'hi de veres vaig fer un pla de treball. Ja que l'obra es divideix en quinze llibres, dedicaria un període de feina a cada llibre. Cada dia passaria al català com a mínim trenta versos de l'original, que els dies de festa podia arribar fins a cinquanta. Un cop començat un llibre, procuraria mantenir aquest ritme fins al final sense perdre cap dia (com podia passar si sorgia algun imprevist). Acabat el llibre, deixaria d'escriure durant uns dies, en els quals aprofitaria per preparar el llibre següent. En un full, vaig traçar una gràfica de quinze franges paral·leles d'una longitud proporcional a la dels llibres, on anava marcant la feina feta; així veia la que em quedava per fer. Seguint aquest pla d'una manera ara més flexible i ara més rigorosa, l'esborrany va quedar enllestit entre el 1987 i el 1989. Aquest any mateix vaig repassar i mecanografiar tot el text eliminant alguns errors i millorant algunes expressions fins que en va resultar un treball presentable. Ja podia, doncs, acudir a les editorials.

Vaig tenir sort en l'elecció de la primera editorial a la qual portaria el poema, la petita però prestigiosa firma independent Edicions dels Quaderns Crema, de manera que ja no em va fer falta presentar-lo a cap altra. El seu fundador i director, Jaume Vallcorba Plana, es va mostrar entusiasmat amb l'obra i als pocs dies d'haver-la rebut ja m'estava fent una proposta de publicació. També s'ha de dir que en aquell moment els lectors catalans no disposaven de cap versió de *Les metamorfosis* en la seva llengua, llevat de la que Adela M. Trepat i Anna M. Saavedra havien fet per a la Fundació Bernat Metge i s'havia anat reeditant durant més de mig segle. Encara se'n coneix una altra, la que l'humanista Francesc Alegre va fer imprimir a finals del segle XV, un incunable que mai no s'ha tornat a publicar i que mereixeria els honors de reaparèixer en "Els Nostres Clàssics" o qualsevol altra col·lecció de textos antics, si algun especialista vol emprendre aquesta feina. En tot cas, no hi havia cap traducció versificada del poema ovidià, com les que ja s'havien fet d'Homer, Virgili, Horaci i els tràgics grecs gràcies a la iniciativa de Carles Riba i alguns altres volenterosos filòlegs, eclesiàstics o laics, al llarg del segle XX. Aquest degué ser l'argument decisiu per publicar el meu text.

L'editorial, seguint els bons costums del sector, va donar el meu original a un corrector d'estil abans de començar els treballs d'impressió. És una mesura recomanable, qualsevol que sigui la competència lingüística de l'autor, perquè s'aconsegueix que el llibre tingui les mínimes faltes gramaticals possibles, i fins i tot se'n poden eliminar determinats errors factuals. Sortosament, a mi sempre m'han tocat uns correctors d'estil molt competents, bons coneixedors de la normativa i amb una àmplia cultura, encara que això no els allibera de les seves dèries particulars. El que em va revisar *Les metamorfosis,* Andreu Rossinyol, és dels millors en aquest camp, i estava a l'altura de l'obra literària que havien presentat a la seva consideració.

Tanmateix, com que l'autor sempre té l'última paraula, després que havia fet la seva feina va sotmetre a la meva consideració les esmenes proposades perquè les acceptés o les rebutgés, o bé busqués una solució alternativa a les faltes més compromeses. En un text versificat les esmenes han de respectar el vers; això fa que la feina de corregir els errors sigui més delicada; de vegades, quan es vol canviar una paraula, si l'alternativa no és una equivalència mètrica exacta de l'erònia, cal canviar altres paraules del mateix vers, o fins i tot d'un altre vers si és una paraula en rima (cosa que, per sort, no s'esdevé amb els clàssics grecollatins). Així, al cap d'uns dies d'haver-lo negociat amb el corrector, vaig tornar a l'editorial el text definitiu a punt per ser ofert al públic.

Jo confiava que el llibre sortiria aviat, però per no sé quins problemes de programació de l'editorial es va haver d'ajornar més d'una vegada. En tot cas, no hi ha pressa quan es tracta d'un autor clàssic, que mai no deixa de ser vigent i es pot permetre la cortesia de cedir el pas a altres textos de més actualitat que no tenen la pervivència assegurada en el gust dels lectors.

Així, vàrem haver d'esperar que s'acabés el 1995 perquè el llibre sortís de la impremta. Va aparèixer, evidentment, amb data de 1996, que és quan es va distribuir a les llibreries, per no fer la impressió als primers compradors que era "de l'any passat". En tot cas, enmig del taulell de novetats, el llibre no va passar inadvertit, i ben aviat va rebre el Premi de la Crítica de *Serra d'Or* a la millor obra traduïda de l'any anterior, primer de la sèrie de guardons i mencions amb què es va veure beneficiat al llarg d'aquell any. Tot va contribuir perquè fos un èxit de crítica i públic i s'hagués de reimprimir un parell de vegades. L'editor, doncs, no s'havia equivocat quan va optar per publicar-lo, i és clar que me n'alegro.

Malgrat que me'n sento prou satisfet, no puc considerar, com Ovidi, que *Les metamorfosis* siguin la meva obra mestra. Sí que van significar, en aquell moment, la meva presentació en públic com a traductor de poesia clàssica, tasca que va continuar en el tombant de segle amb les meves versions dels *Amors* del mateix Ovidi, les poesies completes de Catul (completament revisades respecte a l'esborrany que tenia guardat) i el primer llibre de les elegies de Properci. Així mateix, vaig aprofitar les faules de *Les metamorfosis* per al *Diccionari de mitologia grega i romana,* que va aparèixer no gaire després, el mateix any. No em van ser tan útils, és clar, per al tractat *Ritmes clàssics,* tot i que aquesta obra també és fruit del meu interès per la poesia grecoromana.

Han passat més de deu anys des de l'aparició d'aquella primera traducció en vers català del poema d'Ovidi, i vista des d'aquesta perspectiva, com a responsable últim, puc dir que és l'obra que m'ha donat més prestigi. Però amb això no vull dir que sigui perfecta. Amb el temps, he descobert que tenia errades; no sols les errades d'impressió, que considero gairebé inevitables (totes les meves obres en tenen alguna, i les que s'han infiltrat a *Les metamorfosis* no són de les més greus), sinó errors de concepte, de no haver entès bé una expressió, i també de criteri. Especialment, el criteri que vaig seguir, mig improvisat, per a la transcripció dels noms grecs divergeix de l'establert per J. Alberich i M. Ros que ha estat finalment acceptat de manera unànime per filòlegs i editors (diré en descàrrec que quan vaig enllestir la meva versió aquests llatinistes encara no havien publicat les seves normes); sé que, si mai revisés o refés la meva obra, aquest seria un dels punts que hauria de modificar.

En fi, quan jo era aquell adolescent interessat per la poesia que començava a trampejar la composició de versos no m'imaginava pas que la celebritat em vindria, sobretot, de posar en paraules meves les idees d'altres poetes. Ara, al cap de tants anys omplint papers, m'adono que quasi tot el que sé d'aquestes arts ho dec a les traduccions, a les que he llegit i, més que res, a les que he fet espontàniament, i que traduir és un mètode eficaç d'aprendre la pròpia llengua i compondre la pròpia literatura. Bé me n'he de gloriejar.

rɷls

Archivare in Istanbul / Arxivers a Istambul

ZAFER ŞENOCAK
Traducció de Yael Langella

Nota prèvia

La poeta, traductora i activista Yael Langella estava treballant en la traducció del llibre de poemes de Zafer Şenocak *Das senkrechte Meer* ("El mar vertical") quan va morir inesperadament el gener del 2007 durant una estada a Lisboa. Presentem aquí els set poemes que componen la primera part d'aquest llibre, de la qual Yael Langella havia fet una versió encara no definitiva, però que em sembla del tot vàlida. Segurament la traductora hi hauria fet encara alguna modificació en revisar el text, però aquests possibles canvis no haurien afectat —n'estic segur— l'essència de les seves versions. De fet, en el document que va deixar inacabat, hi havia només tres paraules marcades amb groc a la traducció d'aquests poemes: "com" al vers 7 del segon poema, "intocats" al vers 10 del quart poema i "tornar enrere" al vers 4 del cinquè poema. Tenint en compte això i la qualitat d'aquestes versions, no em sembla agosarat deduir que aquests eren els únics punts on Yael Langella tenia dubtes de cara a la versió definitiva.

Els únics canvis que he fet al text que va deixar la traductora, a banda d'eliminar les marques de color groc, han estat per corregir alguns errors de picatge o ortogràfics i per suprimir alguns punts i comes que se li havien "escapat": el text alemany prescindeix completament de la puntuació, i Yael Langella havia mantingut aquest criteri a la traducció, amb molt poques excepcions que només poden deure's al descuit; per coherència, doncs, els he eliminat.

Zafer Şenocak és un poeta turcoalemany: nascut a Ankara el 1961, ha viscut a Alemanya des que tenia nou anys i ha adoptat majoritàriament la llengua del seu país d'acollida per a la seva obra literària, que es va iniciar el 1985 amb el poemari *Flammentropfen* ("Gotes de flama"). El 1987 va seguir *Ritual der Jugend* ("Ritual de la joventut"), el 1991 *Das senkrechte Meer*, el 1994 *Fernwehanstalten* (alguna cosa així com "Establiments per a l'enyorança de la llunyania") i el 2005 *Übergang* ("Transició"). També ha escrit llibres de narrativa i assaig, i ha traduït poesia turca a l'alemany, per exemple l'obra del poeta i místic dels segles XIII-XIV Yunus Emre.

A l'edició original de *Das senkrechte Meer*, el segon poema del cicle "Archivare in Istanbul" porta dues notes explicatives, que Yael Langella no havia traduït, però que em sembla d'utilitat donar aquí per a una millor comprensió del text:

—"Ibnül Emin Mahmud Kemal: Historiador de la literatura i crític, va viure a Istambul entre 1870 i 1956 i és conegut per una monografia sobre artistes otomans"

—"Markiz: antic cafè de Pera, el barri cosmopolita d'Istambul"

R. F.

I

du fragst warum unsere Gedichte Briefen ähneln
weil uns die Wörter verlorengehen wie die Freunde
worüber phantasieren wir im Schlaf
unser Schlaf weckt die Toten auf
ein veraschtes Dickicht sammelt alte Ansichtskarten

wir kamen in diese Stadt um eine andere zu vergessen
halb Mann halb Frau um eine andere zu vergessen
die weiblich war phallisch zwischen den Augenbrauen

vielleicht verabschiedeten wir jemand
glaubten fest an seinen Tod
und trafen ihn Jahre später auf der Straße wieder
um Jahre jünger auf den Lippen falsche Namen vergriffene Wörter
wir blickten ihm nach als folgten wir unserer eigenen Jugend

jeden Morgen tauschten Schiffe den Horizont aus
nun dient der alte Hafen als Kohlenlager für elf Millionen
Schrottautos rotieren mit arabesken Schnulzen um die Wette
die Sehnsucht ein Gespenst das in keinen Kopf geht
Nachbesserungen an den eigenen Träumen ergeben die Träume anderer
immer kürzere Briefe
Stenographien

du fragst warum unsere Wörter Bildern ähneln
damit auch die Stummen sich verstehen

I

preguntes per què els nostres poemes s'assemblen a unes cartes
és que les paraules s'allunyen com els amics
sobre què desvariem en el son
el nostre son desvetlla els morts
la malesa feta cendres recull velles postals

vinguérem a aquesta ciutat per oblidar-ne una altra
meitat home meitat dona per oblidar-ne una altra
que era feminal fàl·lica entre les celles

potser ens acomiadàvem d'algú
crèiem amb fermesa en la seva mort
i ens el vam trobar anys més tard al carrer
uns anys més jove als llavis noms falsos mots malbaratats
el vam seguir amb els ulls com si fos la nostra pròpia joventut

cada matí uns vaixells permutaven l'horitzó
ara el port vell fa de carbonera per onze milions
ferralles de cotxes giren amb arabescs cançonetes a qui pot més
la nostàlgia un fantasma que no entra al cap de ningú
els retocs als propis somnis produeixen els somnis d'altres
cartes cada vegada més curtes
estenografies

preguntes per què les nostres paraules s'assemblen a imatges
és perquè els muts també s'entenguin

II

Leichen werden aus den Häusern getragen
die Stadt wächst die Häuser sterben
Stadt der Entwöhnungen soll wachsen um jeden Preis
auch die Linden tragen Todesfermane um den Hals
längst durchdringt der Geruch von Gasolin Schweiß und Urin
die Duftwolke aus vergangener Zeit
die Geschichte verfliegt als Parfum

die Teestunden unter der großen Platane vor der Pforte der Wissenschaften
eine Runde bei Ibnül Emin Mahmud Kemal im Garten die Knaben
eine Abendgesellschaft stumm zwischen schwarzen Palmen
und die Rendezvous der Monokelträger im Markiz
eine Stadt winkt sich selbst zu am Kai von Ost nach West von West nach Ost

die Schiffe die anlegen gebären immer neue Scharen von Romantikern
schier unendlich scheint dieses Geschlecht zu sein
und unendlich auch die Generationen von Sklaven
die sich hier einschiffen

Europa ist eine Abart Asiens
Asien eine Abart Europas
und diese Stadt träumt von einem neuen Kontinent
noch unentdeckt und noch weiter im Westen als der Blick eines Jahrtausends reicht
schon eine ruhige Minute am Hafen schlägt in Fernweh um
der Blick von einem der Hügel in eine unbestimmte Himmelsrichtung
endet in hektischen Busbahnhöfen ausgebliechenen Ansichtskarten
quer über Grabsteine führt die neue Autobahn ins All
via Satellit wächst Los Angeles nach Buenos Aires nach Istanbul

wohin wimmeln in diesem Leichenschauhaus
wozu der Blick üben im Dunst die Kunst des Exodus
schau die Nomaden schmuggeln den Tag in die Stadt

II

es treuen cadàvers de les cases
la ciutat creix les cases moren
ciutat de deshabituds que ha de créixer a qualsevol preu
fins els til·lers duen firmans de mort al coll
fa temps que l'olor de benzina suor i orina impregna
el núvol flairós d'un temps passat
la història s'evapora com un perfum

l'hora del te sota els alts plàtans davant de la Porta de les Ciències
cenacles a casa d'Ibnül Emin Mahmud Kemal al jardí els minyons
a la vetllada convidats muts entre palmeres negres
i el lloc de trobada dels adeptes del monocle al Markiz
una ciutat es saluda a si mateixa al moll de l'Orient cap a l'Occident de l'Occident cap a l'Orient

els vaixells que fan escala deslliuren munions sempre renovades de romàntics
un llinatge que sembla ben bé inesgotable
tan inesgotable com les generacions d'esclaus
que aquí s'embarquen

Europa és una varietat d'Àsia
Àsia una varietat d'Europa
i aquesta ciutat somia amb un nou continent
no descobert encara i més a l'Oest encara que tot el que abasta l'esguard d'un segle
un sol minut quiet al port ja es muda en deler de llunyania
la mirada des d'un turó en una o altra direcció
acaba sempre en febrils estacions d'autobusos postals descolorides
per damunt de les tombes corre tot recte la nova autopista cap a l'univers
via satèl·lit Los Angeles s'estén cap a Buenos Aires cap a Istambul

on pul·lular en aquest dipòsit de cadàvers
per què exercitar la mirada enmig del vapor l'art de l'èxode
guaita els nòmades introdueixen el dia de contraban a la ciutat

III

Dichter die von Schmugglern träumen
mit blauen Beulen über dem Auge
haben ihre Gedichte in die Taschen ihrer Hemden Hosen Jacken verteilt
treten mit jedem Wort auf eine Mine

Dichter man kennt nur ihre Todestage
es sind ihrer keine zehn
keine zehn Wörter
bleiben übrig aus ihren Taschen

III

poetes que somien amb contrabandistes
nyanyos blaus per sobre l'ull
han repartit els seus poemes a les butxaques de la camisa dels pantalons de la jaqueta
trepitgen a cada paraula una mina

poetes només en sabem el dia de la seva mort
d'ells no arriben a deu
no arriben a deu paraules
les que queden si buidem les seves butxaques

IV

Schweigen ist aufreibend
in diesem Land mit seinen belebten Plätzen
lautlose Gassen enden in Lautsprechern

von dann und wann
wird auf den Märkten ein Kind herumgereicht
jeder hängt ihm ein Ohr an
sein liebstes Laster
wenn das Kind verschwunden ist
ist das Land rein
das land der Unberührten

seit die Apostel in den Spelunken wirtschaften
gibt es keinen Schlupfwinkel für die Wahrheit

IV

callar desgasta
en aquest país de places animades
carrerons silenciosos acaben en altaveus

de tant en tant
als mercats es passa un infant de mà en mà
cadascú li penja una orella
el seu vici predilecte
quan l'infant ha desaparegut
el país està net
país dels intocats

des que els apòstols fan negocis a les cofurnes
no queda ni un catau per la veritat

V

für die Nacht leihe ich mir ein Fernrohr aus
lade meine Augen mit wilden Gesten
meine Ohren mit Fledermausgeschrei

zurück fällt der Blick auf Häuser
verwahrlost mit heraushängenden Zungen
Hotels in die wir uns einmieten
nur um die Einweckgläser auf den Regalen kaputtzuschlagen

V

manllevo per la nit un telescopi
em carrego els ulls de gestos salvatges
i les orelles de cridòria de ratpenats

l'esguard torna enrere sobre cases
desateses amb un pam de llengua
hotels en els quals reservem habitació
sols per fer miques els bocals als prestatges

VI

hinter dem Laden aus dem Obstände wachsen
vermutet keiner einen Friedhof
einen konspirativen Treff
bestenfalls einen Maulbeerbaum
passend zum grauen Stein

VI

rere la botiga on creixen parades de fruita
no hi veuria ningú un cementiri
un cau de conspiradors
a tot estirar una morera
que fa joc amb la pedra grisa

VII

die Dächer stehen zu tief für Zugvögel
heute bringt man sich nicht auf Dächern um
es ist modern in Büros zu sterben oder in U-Bahnschächten
Psychogramme werden telegraphisch ausgestellt
auf den Ämtern in den späten Nachmittagsstunden
baumelt ein junger Mann an seiner Krawatte
heute bringt man sich nicht auf Dächern um
die Dächer sind Werbeflächen für Bestattungsinstitute
Verdrossene beginnen dort ihr zweites Leben

VII

les teulades són massa baixes pels ocells de pas
avui no s'estila saltar des d'una teulada
és més modern morir al despatx o als passadissos del metro
els tests psiquiàtrics es lliuren per telègraf
a les oficines administratives cap al tard
un home jove balandreja penjat de la seva corbata
avui no s'estila saltar des d'una teulada
les teulades són pels anuncis de les funeràries
els emmurriats hi comencen una segona vida

El pa dels anys joves: el Böll català

JORDI JANÉ LLIGÉ

El coneixement que es té en una determinada cultura de l'obra literària d'autors estrangers es deu majoritàriament a l'existència d'unes determinades traduccions que estan a disposició del públic a les llibreries i biblioteques (o en el cas de la literatura dramàtica de les obres que es poden sentir representades dalt d'un escenari), i a la difusió i crítica que d'aquestes obres es fa en diaris i premsa especialitzada, i també en altres mitjans de comunicació. D'aquesta manera és possible i lícit parlar del Böll català, de la mateixa manera que és possible parlar del Shakespeare català, de l'Homer català o de la Bíblia catalana (per citar algunes traduccions emblemàtiques), perquè és a través d'unes traduccions molt concretes que accedim a la lectura i al coneixement d'aquests textos. Si l'obra traduïda d'un autor de què disposem és exhaustiva, si és la més representativa, si és la seva obra de més qualitat, de la manera com ha estat traduïda, etc. són aspectes que normalment només coneixen en profunditat alguns lectors especialitzats, crítics, editors, historiadors de la literatura, i poca gent més.

Els lectors catalans (i els editors catalans també) sempre hem estat conscients, per unes raons o altres, de les limitacions que té la nostra llengua per accedir a literatures i autors estrangers. Aquestes limitacions, de vegades simplement basades en la baixa potencialitat numèrica de lectors, s'han vist agreujades en diverses etapes de la nostra història per circumstàncies de diversa índole, i en el passat recent per l'acció brutal d'una dictadura en contra de la cultura catalana, les conseqüències de la qual encara avui són recognoscibles en molts àmbits. D'altra banda, la gran majoria de lectors catalans hem recorregut sovint, per tal d'accedir a obres escrites en altres llengües, a les traduccions existents en llengua castellana, que a més a més té en Barcelona un dels seus centres d'edició més importants al món. La realitat en certa manera doble del sistema literari català es concreta no només en l'accés dels lectors a obres i autors estrangers a través de dues llengües diferents, sinó també en l'existència d'una crítica especialitzada i una crítica d'actualitat que des de finals del franquisme es realitza en català i en castellà (majoritàriament en l'última llengua), però que al llarg del segle vint ha estat gairebé exclusiva en castellà —també quan es tractava de parlar de literatura catalana. És certament indiscutible, altrament, que

la riquesa, varietat i vitalitat que ha ofert i ofereix Barcelona com a centre d'edició en català es deu en part a la immensa fortalesa que té el món editor en castellà a la capital de Catalunya. Josep Maria Castellet, director literari d'Edicions 62 en l'època en què Heinrich Böll es traduí al català i responsable del catàleg d'aquesta editorial aleshores, els anys dels seus inicis, és un personatge que es mou entre el sistema literari català i el castellà, els grans coneixements d'edició del qual es deuen també en part a la seva experiència i participació en el món editorial castellà.

Aquestes precisions preliminars han de servir per acotar bé la recepció a Catalunya d'un autor que estigué molt en voga a Alemanya i al món occidental des de finals de la dècada dels cinquanta i fins a la meitat de la dècada dels setanta del segle passat. Parlar de la recepció de Heinrich Böll a Catalunya, així doncs, significa tenir present no només les traduccions catalanes (sense perdre de vista les castellanes) sinó analitzar una premsa i una literatura especialitzada que gairebé només es podien dur a terme en castellà. Amb tot, parlaré aquí bàsicament del *Böll català*, com anunciava abans, perquè també és cert que, a banda de les traduccions al català, hi ha una colla d'elements específicament catalans en la recepció de l'autor entre nosaltres. Abans d'entrar-hi, però, em referiré breument al *Böll alemany*, l'originari.

Heinrich Böll és un dels exponents més importants de la literatura alemanya sorgida després de l'acabament de la Segona Guerra Mundial i forma part d'una generació d'escriptors que va concebre la literatura com un acte de compromís amb la seva societat, es va enfrontar críticament al passat recent del propi país i va treballar àrduament en la reconstrucció de la llengua literària alemanya després del període nacionalsocialista, tot mirant d'acostar-la al seu ús social real. En l'obra de Böll, a més a més, té gran importància l'element religiós; l'escriptor alemany escriu des d'una perspectiva cristiana que és identificable en molts dels seus protagonistes, i en les seves novel·les tematitza sovint, de forma especialment crítica, el paper històric de l'Església Catòlica alemanya en l'època contemporània. L'obra i els temes de Böll evolucionen paral·lelament a l'evolució de la societat alemanya de la postguerra, la restauració i el 'miracle

econòmic' (*Wirtschaftswunder*), però el nazisme, la Segona Guerra Mundial i la primera postguerra hi tenen sempre un paper recurrent, hi són una referència constant. L'obra de Böll es caracteritza al llarg de la seva carrera per la varietat en el tractament de gèneres i registres, tot i que és especialment reconegut com a novel·lista i autor magistral de la narració breu i satírica. En els darrers anys de la seva trajectòria professional, l'autor va abandonant progressivament els gèneres de ficció per dedicar-se cada vegada més a l'assaig i al periodisme, també a l'activisme ciutadà, tot implicant-se en campanyes ecologistes i polítiques, campanyes contràries a la guerra i al rearmament, a l'ús de l'energia nuclear, etc. Böll fou a Alemanya no només un escriptor de gran popularitat i prestigi sinó un personatge públic que protagonitzà debats i polèmiques força virulents.

L'obra de Böll s'introduí a Espanya en castellà l'any 1959, amb l'obra *Casa sin amo*, publicada per una editorial barcelonina, Seix Barral, que en fou gairebé l'editorial exclusiva fins poc abans de la concessió a l'autor del Premi Nobel l'any 1972. Des d'aleshores, l'obra de l'autor alemany s'ha anat publicant en aquesta llengua de forma ininterrompuda i fins als nostres dies, per bé que amb alts i baixos i amb tiratges molt desiguals. En la recepció castellana de l'autor, monopolitzada gairebé exclusivament pel Böll narrador, hi ha tanmateix un petit espai per al Böll assagista i per al Böll poeta.

Per contra, la recepció catalana de l'autor es concentra especialment en la dècada que va de 1965 a 1975 (i especialment de 1965 a 1970), amb la publicació de només dues traduccions més en català més enllà d'aquestes dates (els anys 1982 i 1987), i se centra exclusivament en l'obra narrativa de l'autor, sobretot en la novel·la. La primera traducció al català d'una obra de Heinrich Böll, *El pa dels anys joves*, data del 1965 i aparegué a Edicions 62, l'editorial catalana de l'autor fins a 1970, en la seva col·lecció 'El Balancí'; en fou traductora Carme Serrallonga, una de les traductores més actives i de més prestigi a la Catalunya d'aquells anys. Entre 1965 i 1970, any de la profunda crisi econòmica d'Edicions 62, Josep Maria Castellet, director literari de l'editorial, va incloure quatre traduccions de l'autor alemany al catàleg de 'El Balancí': al costat d'*El pa dels anys joves*, apareixen cronològicament *Sense dir res* (1966), *Billar a dos quarts de deu* (1968) i *Casa sense amo* (1970), aquesta darrera també en traducció de Serrallonga. Totes aquestes obres (juntament amb *Irlanda, què en fas dels teus fills?*, traducció del llibre de viatge *Irisches Tagebuch* ('Diari irlandès') publicada en català el 1975 a l'editorial Laia) formen part del que se sol classificar com a segona etapa en la producció de Böll, aquella en què l'autor abandona ja la temàtica de la guerra i les seves primeres seqüeles com a nucli central de les seves obres i passa a retratar el camí de la societat alemanya des de la postguerra fins a la restauració i l'assentament de les estructures democràtiques i el capitalisme a la República Federal gràcies al ja esmentat 'miracle econòmic'. L'autor alemany retrata com aquests processos històrics van acompanyats d'un progressiu oblit del passat per part de la societat alemanya i de la reinserció social 'silenciosa' d'antics nazis en les noves estructures. Totes les traduccions catalanes a què em referia foren escrites originalment entre 1953 i 1959, l'etapa també en què l'autor experimenta més ambiciosament diverses tècniques narratives, especialment a *Billar a dos quarts de deu*, i en què la crítica alemanya el segueix més atentament com una de les grans promeses de la literatura contemporània al seu país. El *Böll català*, per tant, és bàsicament el Böll que retrata aquesta etapa de la història alemanya recent i el Böll literàriament més experimental; les dues traduccions catalanes posteriors, corresponents també a fases tardanes de l'escriptura de Böll, apareixen molt més endavant i de forma molt aïllada: *Opinions d'un pallasso* es publica l'any 1982 (escrita originalment l'any 1963) i *Dones a la vora del riu* es publica l'any 1987 (publicada a Alemanya pòstumament el 1985, any de la mort de Böll). Com a curiositat, i a diferència del que passa amb altres obres i autors, les dues primeres traduccions de Böll publicades per Edicions 62 apareixen primer en català que en castellà, i *El pa dels anys joves* obté molt més ressò en català que no pas en castellà.

Heinrich Böll és en la col·lecció 'El Balancí', ideada per Castellet amb la intenció d'oferir al públic català

en català les darreres propostes de la narrativa occidental, el representant de la literatura germànica, i en aquest catàleg apareix al costat d'escriptors contemporanis francesos, italians i americans, sobretot. L'escriptor alemany és present a 'El Balancí' des del primer any d'existència de la col·lecció i *El pa dels anys joves*, la seva primera *obra catalana*, monopolitza en certa manera la recepció de l'autor en aquesta llengua: és l'obra de Böll que ha tingut més reedicions, concretament cinc. Tal com em va assenyalar Josep Maria Castellet durant l'entrevista[1] que l'editor em va concedir per tractar de la recepció de Heinrich Böll a Catalunya, cal considerar aquest fet com un èxit gairebé insòlit per a un llibre català en aquella època. Castellet, que a diferència del que passà amb altres autors presents en el seu catàleg —sobretot italians i francesos— no tingué un tracte personal amb Böll, parla de l'autor com d'un escriptor sòlid i molt present en les negociacions editorials a Europa en la dècada dels seixanta i setanta, també d'un autor amb el qual l'editorial no devia perdre diners.

Que Böll fou un autor llegit a Catalunya, que gaudí d'èxit i prestigi, ho demostren no només les reedicions d'*El pa dels anys joves* i la seva presència continuada a 'El Balancí', sinó també el seguiment que en féu la revista catòlica barcelonina d'expressió castellana *El Ciervo*, dirigida per Llorenç Gomis, i especialment l'estudi que Joan Gomis, germà de l'anterior, dedicà a l'autor alemany en l'assaig titulat *Catolicisme i societat capitalista*, publicat l'any 1973, on Böll ocupa un capítol sencer. Joan Gomis, que en el seu assaig analitza des d'una perspectiva sociològica l'obra de tres novel·listes cristians contemporanis (Mauriac, Greene i Böll), presenta l'autor alemany com a representant darrer del corrent literari batejat amb el nom de 'novel·la catòlica' i en fa una anàlisi profunda, molt seriosa i exhaustiva, tot assenyalant-lo com a màxim exponent literari de l'evolució soferta pel pensament cristià en la societat occidental des del segle XIX, que passa de ser un 'cristianisme de transcendència', exclusiu i allunyat de la realitat dels homes, a ser un 'cristianisme d'encarnació', universal i implicat amb els problemes de la humanitat. Els aspectes que Gomis valora més de l'obra de Böll són el seu acostament al sofriment i a la realitat dels marginats per la societat, la seva concepció del cristianisme com una veu crítica, de denúncia, amatent als problemes reals dels homes, i la seva actitud crítica envers l'Església Catòlica i les institucions de govern i poder, especialment les alemanyes. Sens dubte cal associar la recepció de Böll a Catalunya, el seu èxit i la lectura que se'n féu, al clima de debat que envoltà la celebració del Concili Vaticà Segon. Els moviments de renovació en el si de l'Església Catòlica tingueren a Catalunya una força especial, i Böll fou per a ells un autor de referència; l'estudi de Gomis a què feia referència aparegué a l'editorial Nova Terra, vinculada a aquests moviments. Així doncs, Böll fou llegit a Catalunya en el seu moment, tal com passà majoritàriament a tot arreu, en clau sociològica, política i històrica, i molt menys en clau literària. No ha estat fins recentment, tot i que el mateix Böll va reivindicar sempre la dimensió literària de la seva obra, que aquesta perspectiva ha anat guanyant entre els estudiosos que s'ocupen de l'autor; aquest canvi en la valoració de la seva obra, un cop passada l'actualitat de la literatura de Böll, es restringeix gairebé exclusivament a Alemanya.

Abans d'abordar més concretament les característiques de l'obra que centralitza la recepció catalana de Böll, cal al·ludir justament a una circumstància en certa manera anòmala en aquest procés. L'obra de l'autor alemany que obtingué un ressò internacional més important, i que constituí un gran èxit de vendes arreu, fou *Opinions d'un pallasso*, apareguda a Alemanya l'any 1963. Aquesta polèmica novel·la, per la qual encara es recorda l'autor avui dia i que provocà en el seu moment un autèntic escàndol a Alemanya, no va ser traduïda al català fins l'any 1982, a mans de Carme Gala, lluny ja del nucli central de la recepció catalana de Böll i lluny ja de la circumstància històrica en què s'emmarcava originalment. Aquest fet estrany, donat l'interès que havia mostrat Edicions 62 per l'obra de l'escriptor alemany fins aleshores, pot ser degut a diversos factors sobre els quals només és possible especular. En primer lloc cal destacar la profunda

crisi econòmica que esclatà a Edicions 62 l'any 1970, la qual comportà una disminució dràstica i radical en la publicació de traduccions en la col·lecció 'El Balancí'; no fóra estrany que l'editorial hagués previst o debatut ja la traducció d'*Opinions* al català abans del 1970, i que s'hagués hagut de fer enrere amb el daltabaix econòmic, o bé que, ara sí ja entrant de ple en el camp de la ficció, l'hagués volgut encarregar l'any 1972, any en què l'autor va rebre el Premi Nobel de Literatura. El cas és que la traducció catalana de l'obra no es va materialitzar en el moment de màxima difusió internacional de l'autor. Paral·lelament, cal dir que Seix Barral publicà la traducció castellana d'aquesta l'any 1965 tot obtenint un èxit de vendes rotund al llarg dels anys següents, amb continuades reedicions, que convertiren aquesta novel·la en un autèntic *bestseller* de l'autor a Espanya. Quan Carlos Barral, l'editor de Seix Barral, es va escindir l'any 1970 d'aquesta empresa per crear el segell Barral Editores, una de les primeres traduccions que encarregà fou justament la d'aquesta obra que li havia reportat tants beneficis, traduïda per tant el mateix any 1970 al castellà per segona vegada. A Catalunya, doncs, es disposava ja a bastament d'aquest text, en castellà.

Amb aquestes apreciacions arribem finalment a *El pa dels anys joves*, obra amb un títol de ressonàncies clarament cristianes, publicada a Alemanya l'any 1955. Es tracta d'una novel·la breu, considerada majoritàriament pels crítics alemanys com una obra menor, que històricament s'emmarca i retrata el punt d'inflexió que es dóna a la societat alemanya entre les extremes penúries de la postguerra i l'inici de l'anomenat 'miracle econòmic', amb totes les transformacions socials i econòmiques que aquest canvi anà comportant i que en la novel·la tot just s'insinuen. Els protagonistes de l'obra comencen a instal·lar-se en un món nou que els va oferint cada vegada més comoditats (simbolitzat en l'obra per l'ús generalitzat de la rentadora) i paral·lelament comencen a oblidar el passat i les seves mancances i estretors. El protagonista i alhora narrador de la història, el jove Walter Fendrich, viu just a l'inici de la narració uns moments de relativa estabilitat laboral i emocional, però la seva vida fins aleshores s'ha caracteritzat per la seva incapacitat d'adaptar-se a les noves regles de joc i per la impossibilitat d'oblidar el passat. Fendrich sembla condemnat a recordar les primeres experiències vitals, lligades a la postguerra, les quals si bé d'una banda s'associen a l'absència de recursos, a la gana més elemental i a l'actitud 'depredadora' d'alguns homes, d'altra banda s'associen a la capacitat de solidaritat humana demostrada per molts altres en els moments de necessitat extrema. El protagonista d'*El pa dels anys joves* treballa en una empresa d'electrodomèstics i s'ha especialitzat en la reparació de rentadores. És el promès de la filla del propietari i manté una relació d'amistat amb el seu futur cunyat, amb qui treballa. Fendrich sembla encaminat 'correctament' i de forma definitiva cap a un futur plàcid. Un matí, la mestressa de la casa on s'està a dispesa li anuncia que ha arribat un telegrama del seu pare. En el telegrama el seu pare li recorda que ha d'anar a recollir Hedwig, la filla del mestre del seu poble, a l'estació de trens, la qual arriba a la ciutat per iniciar els seus estudis de magisteri. La trobada amb la noia canvia radicalment la vida de Walter, el qual, transformat ja per la seva simple visió, ho abandona tot per ella. La novel·la, centrada en el discurs interior de Walter Fendrich, ressegueix el procés de transformació radical que sofreix el personatge i recorre el camí d'associacions, reflexions, pensaments que comporta aquest canvi.

Les relacions entre els homes ocupen un espai central a *El pa dels anys joves*, i com passa sovint a les obres de Böll, la relació d'amor entre els protagonistes constitueix el nucli sobre el qual es basteix l'obra. No es tracta mai d'un amor sentimental ni l'anècdota amorosa té un valor argumental per si sola, la descoberta de l'amor significa la descoberta d'una força transcendental, capaç de transformar i vincular els éssers eternament, capaç de fer sortir de l'home els seus sentiments més generosos, més altruistes, més absoluts. L'amor ocupa en les obres de Böll un rang superior, equivalent al de la religió. Aquest amor pur, que es revela al protagonista d'*El pa dels anys joves* en una circumstància banal però única, és la força definitiva que li permet trencar amb els vincles que el lliguen al nou món, ple de vileses.

Si bé aquesta novel·la de Böll no se sol tractar al costat dels grans títols de l'autor, probablement per qüestions de magnitud i ambició, sí que se'n destaca l'ús de tècniques narratives contemporànies, així com una 'estètica existencialista' també molt en voga a Europa en la dècada dels cinquanta. Que l'obra tingué, però, una bona acceptació per part del públic alemany ho demostra el fet que fou duta a la pantalla l'any 1962 per Kurt Vesely, en un pel·lícula que Manfred Durzak[2] considera clau en l'evolució de la producció fílmica alemanya de la postguerra. Aquest crític, a més a més, també considera clau *El pa dels anys joves* en l'evolució narrativa de l'autor i en l'evolució de la narrativa de postguerra a Alemanya, especialment per l'ambició literària de l'obra i pel tractament de la veu narrativa, centrada a reproduir fidelment el discurs interior del personatge narrador, resseguint tots els meandres del seu discórrer. La narració del conflicte dramàtic plantejat és consegüentment lenta i està carregada de digressions, associacions i *leitmotivs* que van adquirint al llarg del text la categoria de símbol, el més important dels quals és el pa: símbol de la solidaritat entre els homes.

Tot i que publicada en català deu anys més tard que a Alemanya, ja hem vist que *El pa dels anys joves* fou un èxit editorial a Catalunya. Com podem explicar aquest fet? Un cop exposades ja les dades documentades que acoten el procés de recepció de l'autor alemany entre nosaltres, concretament d'aquesta obra, hem d'efectuar un exercici d'interpretació basat en la plausibilitat i pertinència de les hipòtesis, tot assumint la no-infal·libilitat del procediment i tot deixant una porta oberta al comentari i a la discussió.

Per començar es podria parlar d'una certa afinitat entre la literatura de Böll, en general, i la sensibilitat d'un sector ampli de lectors catalans: la perspectiva cristiana crítica, com deia, no és aliena a aquesta sensibilitat, i potser és un dels elements més importants. Els personatges de Böll observen el món amb una mirada crítica perquè ocupen una posició marginal en la societat, són bàsicament 'perdedors'. De vegades la seva marginalitat és clarament voluntària, una rebel·lió individual contra un món amb el qual estan en desacord, de vegades és imposada per la força abassegadora dels esdeveniments històrics i dels interessos dels sectors poderosos de la societat. La història recent dels catalans, en tant que en bona part perdedors en la Guerra Civil espanyola, en tant que aferrats a una identitat i un passat que no es vol oblidar, en tant que culturalment marginals, pot fer sentir com a propers alguns dels personatges de Böll. D'altra banda, la societat catalana de la dècada dels seixanta, plena de contradiccions, no s'allunya gaire de la societat alemanya del 'miracle econòmic' que descriu Böll: després d'una postguerra duríssima, Catalunya experimenta un creixement econòmic espectacular que comporta en general l'augment del nivell de vida dels seus ciutadans, però aquesta transformació no està en absolut exempta d'una conflictivitat social molt remarcable, amb l'existència de grans onades migratòries i l'aparició de grans bosses de marginalitat econòmica i cultural al país, amb unes contradiccions polítiques i culturals evidents, i amb l'existència de sectors de rebuig a la dictadura de naturalesa ben diversa també. Malgrat els paral·lelismes existents entre la societat alemanya de Böll i la catalana contemporània, no es pot oblidar de cap manera que així com Alemanya reprengué el seu camí de reconstrucció en el marc d'una democràcia, defectuosa i subjecta a moltes pressions si es vol però al capdavall democràcia, Catalunya, com Espanya, es reconstruïren després de la Guerra Civil, de la manera que fos, en el si d'una dictadura. La possibilitat d'articular un discurs intel·lectual crític a Catalunya, similar al de Böll a Alemanya, doncs, no era gens senzill i estava subjecte a molts perills, entre els quals la censura era el més benemèrit. Les traduccions, obres que es referien a realitats alienes, no tingueren tants problemes amb la censura com les obres de producció pròpia, especialment si l'autor arribava amb l'etiqueta d'autor catòlic, com fou el cas de Böll. D'altra banda, les obres del *Böll català*, molt especialment a *El pa dels anys joves*, són obres poc estridents que es recreen en el valor de les coses petites, en els aspectes més elementals de les relacions humanes. Enmig de la dictadura franquista, al costat de l'eclosió del realisme com a

estètica militant a finals de la dècada dels cinquanta, la literatura del *Böll català* era una alternativa realista de caràcter més íntim. Cal recordar que l'obra satírica de Böll no ha estat mai publicada en català, que *Opinions d'un pallasso* (obra políticament molt incisiva) fou publicada més tard i que el Böll que es traduí al català, sense deixar mai de ser crític, ho és de forma moderada i és un Böll que se centra molt en la dimensió més íntima dels personatges.

Hi ha un darrer aspecte que cal no oblidar a l'hora d'analitzar qualsevol procés de recepció i que acaba de definir la manera com un autor ha estat llegit en el si d'una cultura: les característiques de les traduccions. Com són les traduccions catalanes de Böll, i concretament com és la traducció que Carme Serrallonga féu d'*El pa dels anys joves*? En la meva tesi doctoral sobre la recepció de Heinrich Böll a Espanya[3] l'anàlisi d'aquest aspecte ocupa un lloc central en l'estudi de tot el procés. Tot i que per poder afirmar categòricament el que afirmaré tot seguit caldria un estudi molt més ampli que inclogués altres autors, traductors i obres, em sembla que no és arriscat afirmar que les traduccions catalanes de Böll segueixen una tendència habitual en l'època, que consisteix a mantenir un registre literari molt elevat en les versions catalanes, independentment de les característiques i modulacions del registre en les obres originals. Com deia al principi, Böll pertany a una generació que lluità per renovar la llengua literària alemanya tot reproduint el seu ús real i allunyant-la dels excessos de la retòrica nazi i de l''excel·lència' lingüística i literària elitista emprada per molts autors germànics durant el període anterior a la Segona Guerra Mundial. Les circumstàncies històriques a Catalunya són totes unes altres en el moment de la traducció de Böll al català: hi ha un sentiment marcat de resistència lingüística en tota empresa literària que es tradueix justament en l'ús d'una llengua literària 'excelsa', única dipositària en certa manera de la riquesa de la llengua catalana i per tant responsable de la salvació de la llengua. Tot i que a *El pa dels anys joves* Böll construeix un discurs literari molt poètic, ho fa a través de recursos com la repetició, la simbologia, l'evocació, i gairebé gens a través de l'ús d'un registre culte de la llengua. La traducció peca en certa manera d'aquesta elevació del registre, fenomen altrament normal en el català literari d'aquells anys. La literatura de Böll es veu d'aquesta manera 'anostrada'. Cal no oblidar, d'altra banda, que Carme Serralonga pertany a una generació de traductors clau en la història de la literatura catalana: va treballar amb una manca gairebé absoluta de recursos, en unes condicions molt difícils i amb uns marges d'actuació molt estrets. Tot i la tendència 'cultista', única pega de la traducció, Serrallonga respecta els elements centrals de l'obra de Böll. Probablement l'elevat registre de la traducció fou llegit pels catalans contemporanis amb tota naturalitat, perquè era aquell el model de llengua literària que dominava.

Heinrich Böll és un autor que ha esdevingut ja en el seu àmbit germànic original un clàssic, representant d'una època concreta que cal considerar clau en l'evolució de la història literària alemanya. Les actuals iniciatives de recuperació de l'autor que cal consignar en el seu país, lligades a una relectura 'literària' de la seva obra, són impensables en el nostre àmbit. Böll és un autor que tingué el paper d'obrir horitzons en una determinada època de la nostra història literària al costat de molts altres autors procedents d'altres literatures, que avui també formen part ja de la història. Sí que penso, però, que alguns aspectes de la seva obra als quals no han pogut accedir els lectors catalans, especialment les narracions satíriques i la narrativa breu, despertarien encara avui, pel seu caràcter incisiu, pel seu humor i la seva qualitat, un gran interès entre nosaltres.

---

1. L'entrevista va tenir lloc a la seu d'Edicions 62 el dia 15 de juny de 2007.

2. Durzak, Manfred (1995). "Der unterschätzte Böll", a *Lesen und Schreiben. Festschrift für Manfred Jürgensen*. Tübingen.

3. Jané Lligé, Jordi (2006). *La recepció de Heinrich Böll a Espanya,* TDX-0326107-161846.

Tres poemes de Remi Raji traduïts per Annie Bats

Remi Raji és el nom de ploma d'Aderemi Raji-Oyelade, estudiós, poeta i activista cultural nigerià. És un dels escriptors més importants de la nova generació de la literatura africana. El seu primer recull —*A Harvest of Laughters* (1997; reed. 2003)— va rebre reconeixement nacional i internacional. També ha publicat *Webs of Remembrance* (2001), *Shuttlesongs America: A Poetic Guided Tour* (2003), i *Lovesong for my wasteland* (2005). Ha fet nombroses lectures dels seus poemes a Àfrica, Europa i Estats Units. A Catalunya va visitar-nos el 2004 amb motiu del Fòrum Universal de les Cultures de Barcelona, el novembre de 2005 va participar als actes del Comitè d'Escriptors Empresonats del PEN català amb motiu del desè aniversari de l'execució de l'escriptor i activista nigerià Ken Saro-Wiwa, i recentment ha pres part al III Festival Internacional de Poesia de Lleida. L'any 2005 va ser escriptor invitat de la ciutat d'Estocolm. Ha esta traduït al francès, alemany, català, suec, ucraïnès i letó. És professor de literatura i d'estudis culturals a la Universitat d'Ibadan (Nigèria).

Adam song

You are the song
the swansong of my laughters
You are the river
the riverbed of my dreams
You are the wine
the winepress of my filament taste
You are the burden
the burden vessel in whom I pour
the emotions of a lifetime …
You are the earth, worm and the tape
You're the tapeworm beneath my bones.

From *A Harvest of Laughters* (1997; 2003)

Cant d'Adam

Ets el cant
el cant del cigne dels meus riures
Ets el riu
el llit del riu dels meus somnis
Ets el vi
la premsa del vi del meu tast de filament
Ets la càrrega
el vaixell de càrrega en qui vesso
les emocions d'una vida sencera...
Ets la terra, cuc i cinta
Ets el cuc cinta sota els meus ossos.

De *A Harvest of Laughters* (1997; 2003) [Una collita de riures]

Bound to remember

no water runs where the Niger flows
no fish swims where the Benue berths

my spirit is grieved, my grief is long like the rivers
i will not forgive i will not forget
i will be like God vengeance of truth
i will be thunder in the kidneys of liars

i will remember the tadpole head
of our terrible tales i will remember
the necklace of the albatross
hanging in the hearts of butchers

i will remember the bomb-game goon
i will remember his landmines of lies
i will remember the oasis of blood

no water runs where the Niger flows
no fish swims where the Benue berths

my spirit is grieved, my grief is long like the rivers

how will i forget the pain
when i remember the knife and see the scar?

no water runs where the Niger flows
no fish swims where the Benue berths
my spirit is...
grieved.
i see rodents still
i see reptiles in new skins
i see bats flying above the flood
and i smell the odour in the air
which betrays the anus of the tribe
dressed but naked like prostitutes...

oh, i am grieved beyond forgetting.

From *Webs of Remembrance* (2001)

Obligat a recordar

cap aigua no corre on flueix el Níger
cap peix no neda on banya el Benue

em dol l'ànima, el meu dol és llarg com els rius
no vull perdonar ni vull oblidar
seré com Déu revenja de la veritat
seré tro als ronyons dels farsants

recordaré la cara del capgròs
dels nostres contes ferotges recordaré
el collar de l'albatros
penjat als cors dels carnissers

recordaré el joc de bomba del botxí
recordaré les seves mines de mentides
recordaré els oasis de sang

cap aigua no corre on flueix el Níger
cap peix no neda on banya el Benue

em dol l'ànima, el meu dol és llarg com els rius

com oblidar el dolor
si recordo el punyal i veig la marca?

cap aigua no corre on flueix el Níger
cap peix no neda on banya el Benue
em dol...
l'ànima.
veig rosegadors encara
veig rèptils amb pells noves
veig ratpenats per sobre les riuades
i sento la pudor dins l'aire
que delata l'anus de la tribu
vestida però nua com les prostitutes...

oh, em dol per sobre de l'oblit.

De *Webs of Remembrance* (2001) [Xarxes de memòria]

A song is not enough

oh reaper of my evening song,
how solitary dreams believe you to be mine!
You are mine, mine, I go shouting it to the afternoon's
wind, and the wind hauls on my widowed voice

From Pablo Neruda's "In My Sky at Twilight" itself a paraphrase of the 30th poem in Rabindranath Tagore's *The Gardener*.

I
in spite of poetry, a song is not enough for you

i wanted a song to trap the tenderness of that night
to remind you of the candle of dreams

i wanted a canvas of words, to paint
the first faint spell of your lion presence

when i recall the loud whispers, the quiet laughters...
then, and now the dance of nerves, oh the magnetic glow

the soft understanding of unspoken words…
how i lack the brush to describe the substance of your skin & soul.

II
may i launch a planet of melodies, compose myths
touch the skylight, imagine you dance on my palm
will you remember the pollen promises of light
in spite of the void and the distance sure to come?

III
And like you, i shall be tranquil
for in this shy silence, i touch the currents of your breath
root, tributary, bank and a delta of dreams
you are river, i am river
and nerves like fire
but how eternal shall we burn
each to each…
knowing, burning heaving souls in search of names?

And in spite of metaphors, in spite of this poetry and that fire
a song can't be enough for you…for you are the song.

Una cançó no és prou

oh segadora de mi canción de atardecer,
¡cómo te sienten mía mis sueños solitarios!
Eres mía, eres mía, voy gritando en la brisa
de la tarde, y el viento arrastra mi voz viuda.

De "En mi cielo al crepúsculo" de Pablo Neruda, paràfrasi del poema 30 del *Jardiner* de Rabindranâth Tagore

I
malgrat la poesia, una cançó no és prou per a tu

volia una cançó per atrapar la tendresa d'aquella nit
per recordar-te l'espelma dels somnis

volia una tela de paraules, per pintar
el primer suau encanteri de la teva presència de lleó

quan evoco els murmuris sonors, els riures muts...
llavors, i ara la dansa dels nervis, oh la lluïssor magnètica

la dolça comprensió de paraules no dites...
com em manca el pinzell per descriure la substància de la teva pell i ànima.

II
si puc llançar un planeta de melodies, compondre mites
tocar la llum del cel, imaginar la teva dansa a la meva palma,
recordaràs les promeses de pol·len de la llum
malgrat el buit i la distància que de segur vindran?

III
I com tu, estaré tranquil
perquè en aquest silenci tímid, toco els corrents del teu alè
arrel, afluent, riba i un delta de somnis
ets riu, i sóc riu
i nervis com el foc
però amb quina eternitat cremarem
l'un amb l'altre...
ànimes plenes que saben i cremen cercant noms?

I malgrat les metàfores, malgrat aquesta poesia i aquell foc
una cançó no pot ser prou per a tu... perquè ets la cançó.

Fer córrer la veu («Perquè hi hagi cançons per als homes a néixer»): traduir poemes per a fer-ne cançons.[1]

VÍCTOR OBIOLS

És només des d'una perspectiva molt personal que exposaré la qüestió, probablement perquè en aquest terreny se'm fa difícil objectivar excessivament, i també perquè em proposo, simplement, de descriure un procés viscut. Un procés creatiu (o re-creatiu, en els dos sentits) que, posats a explicar, potser no és tan simple com això. La idea general que em guia és la de «fer córrer la veu». Fem córrer la veu per propagar un missatge, que pot ser una brama o una notícia específica i real, un poema, o —per què no?— una cançó. No és el que fan els cantants? «Fer córrer la veu», amb el suport d'una melodia, un ritme i uns mots? Se suposa que allò que entra per l'oïda pot ser reproduït en una altra veu, la d'un oient, per anar «fent córrer» aquell missatge. En el cas de la cançó, és evident que des de la rigorosa interpretació d'un/a cantant de primera al cantusseig lax sota la dutxa d'un/a qualsevol que l'ha escoltat hi ha un bon tros, però indica que «la veu ha corregut». No ha funcionat d'altra manera la humanitat fins l'aparició de l'escriptura. L'oralitat, no és que torni, com ara es diu, és que mai no ens ha deixat, ni ho farà, com a mínim, fins a la propera mutació.

La fixació en signes verbals i musicals és molt antiga (ara algú s'ha empescat que els lloros haurien estat l'animal perfecte per transmetre'ns veus del passat: especialment ensinistrats a passar el discurs a un altre lloro més jove, i així anar passant generacions, preservats de qualsevol altra contaminació sonora. Podríem tenir, diu l'acadèmica Mary Ann Caws, la veu de Shakespeare, oh meravella!.. Llàstima que els lloros no cantin, perquè sentir els càntics de Safo per l'autora, encara que fos mitjançant un lloro, seria una experiència indescriptible). Facècies a part, el que em sembla evident és que per parlar de com es pot, o de com cal, traduir una cançó, o un poema reconvertit en cançó, hem d'acordar un mínim consens sobre l'especificitat i els trets del gènere. Jordi Garcia Soler, als mots de presentació d'un disc de Francesc Burrull i Laura Simó («Interpreten Serrat», Vipmusic 2007) afirma que «la cançó no és res més, ni tampoc res menys, que la interpretació vocal i instrumental de la musicació d'un text». És una definició exacta des de la perspectiva d'un home occidental del segle XXI, però ¿un aborígen australià, un esclau negre dels camps de cotó americans, un gitano d'Andalusia, un africà de la Casamance del Senegal, tenen, o

tenien, consciència de «text»? ¿Consciència fins i tot de «musicació» quan cantaven, o canten, les seves cançons? ¿No és un tot indestriable allò que succeeix en l'interior d'un ésser humà que es posa a cantar? Abans de la formalització del gènere hi ha un magma pre-conscient que ens impel·leix a expressar-nos mitjançant la veu, amb mots o sense, per a transmetre impulsos molt elementals (desig, por, joia, tristesa...).

Parlem de la «musicalitat» d'un poema o de l'«expressivitat», del «poder descriptiu o narratiu» d'una música, però estem parlant de sistemes radicalment diferents. Hi ha la dimensió semàntica en la poesia, i en canvi la música és un llenguatge abstracte, que no vol dir res —en termes referencials—, més enllà del mimètic que és capaç de reproduir: el cant dels ocells o la tempesta, o qualsevol so natural o artificial replicable. L'atribució de tristesa al mode menor o d'alegria i seguretat al mode major ¿són fets naturals científicament demostrables, o són constructes culturals? ¿És lícit que un músic «pur» (entre cometes) menyspreï el gènere de la cançó perquè afirma que a la música no li cal estar al servei d'un text, que la música és el llenguatge suprem? Un poema musicat s'analitza dualment, en tant que peça musical i en tant que poema. ¿Podem aplicar a la vegada la musicologia i la crítica literària a una mateixa obra? ¿Podem interpretar tècnicament els efectes musicals d'un poema i interpretar tècnicament els efectes literaris d'una música? Pot ser que una cançó sigui una altra cosa diferent, un híbrid? Fer una lletra de cançó no és fer un poema. Raimon diu, en el seu dietari *Les hores guanyades* (1981): «El que desitjo ara és un crit recitat, amb pressentiment de cant i nostàlgia de silencis, sense que el concepte distregui. Cantar no és mai enraonar ni raonar. La veu estrictament individual és l'última lògica del cant autèntic, en la desgràcia i en la festa.» Potser som més a prop dels aborígens que no ens pensem.

Per dir el que vull dir em serviré d'un exemple perquè penso que tot allò que puguem teoritzar sobre aquestes qüestions quedarà en pura especulació si no som destres per a traslladar-ho a la matèria «de què estan fets aquests somnis», i em refereixo aquí a les cançons, a les dels homes i les dones, evidentment, a les que diuen perquè *ens* diuen, no parlo de la faramalla produïda industrialment per mercaders de la Incultura i del mal gust. És obertament denunciable la falsedat artística i la indústria de la música al servei del no-res, o més ben dit, al servei d'una mercadotècnia ben peixada però sense cor ni cervell. Al capdavall, el savi tenia raó: no hi ha estètica sense ètica. Jo parlo de la cançó que és un ritme, un ritme vivent, una melodia, una cosa que s'imposa, que s'ha imposat màgicament al creador i que se'ns imposa també màgicament als oïdors, i ens transforma. I ens transmet alguna mena de veritat.

Com deia, doncs, l'exemple que em farà d'il·lustració és la cançó «Al vent», d'en Raimon justament. Un cançonaire emblemàtic del país català. Bé, doncs: «Al vent». Passem-la ràpidament per la trituradora analítica, Comença la cançó, primer, amb un mot d'ordre, una consigna, una exhortació forta, coratjosa: «Al vent! La cara al vent, / el cor al vent, / les mans al vent, / els ulls al vent, / al vent del món». Segona estrofa: de l'individu a la col·lectivitat: «I tots, / tots plens de nit, / buscant la llum, / buscant la pau, / buscant a déu, / al vent del món.» El pont, com diuen els músics: missatge filosòfic on hi ha encabit, si voleu, des de l'estoïcisme grec i altres escoles de pensament antigues, fins a la teologia de l'Antic Testament: «La vida ens dóna penes, / ja el nàixer és un gran plor: / la vida pot ser eixe plor; / PERÒ nosaltres... Al vent...» L'adversativa, «però», és el punt àlgid del missatge. La cosa no és gens fàcil, més aviat peluda, «però» nosaltres no ens rendim i seguim la consigna, el missatge que ens ha de salvar. En vint-i-dos versos aquesta cançó és un compendi existencial que podria servir de breviari, d'això que ara en diuen auto-ajuda. La podem llegir així, en abstracte. Però també la podem llegir, naturalment, en el seu context històric, i aleshores adquireix una dimensió d'arma política extraordinària, com sabem. La podem llegir musicalment i poèticament, i no és difícil de fer-ho. Mètricament és un peu dactílic, una anacrusa al davant, i els valors es tradueixen en negra, dos silencis de negra, tres corxeres, etc...

La melodia és transparent, juga amb els intervals amb eficàcia per vehicular el missatge verbal de la manera més planera i directa, sense embuts ni filigranes, i harmònicament també, un truc molt vell entre els músics: de major a menor, i tornem-hi. No té secret, però és contundent en la seva senzillesa, rodona. Algú podria considerar-la una petita obra mestra de la cançó popular d'autor del segle XX. D'acord. Ara bé, què ens estem deixant aquí? ¿Què falta per saber que la cançó va ser posada en escena, interpretada per algú, que no és un artefacte activat per un compressor de so imita-veus penjat a internet? ¿Qui va donar vida, alè, a aquesta cançó, qui la va defensar donant la cara (i jugant-s'hi la pell fins i tot), qui la va interpretar, qui la va suar, vibrar, i ho continua fent, tantes vegades com va caldre davant d'un públic? En una paraula, ¿qui la va «encarnar»? Doncs un senyor que es diu Raimon Pelegero, que rasca una guitarra i que té una VEU. I és aquí on volia arribar, una veu «que fa córrer». Sense una veu humana, una veu visceral (perquè surt de les vísceres), sense una veu (més o menys educada, és igual) no hi ha cant. «Lo poder del cant» és materializat en la veu. La veu, aquesta meravella que ens identifica i que ens permet d'expressar des d'un xiuxiueig a un crit passant per tot el ventall de matisos possibles, inclosos els del llenguatge humà, aquest llenguatge que elaborem poèticament per dir coses. En el cas de Raimon, el professor Sacristán parlava de «paraula cridada», de «salmòdia».

La poesia la podem pensar i la podem dir. La música la podem pensar i la podem cantar. Però sense un ritme o ritmes previs, que són els que ens forneix la vida, a través del batec (la repetició), i sense una veu, que és la que projecta tot això, només hi ha silenci.

Ara bé, què passa quan volem traslladar un poema estranger a la nostra llengua, i a més a més, fer-ne una cançó? No només perpetrem la primera traïció del traductor (que és com la poma d'Adam), el pecat original de voler traduir (un Original!), sinó que, a sobre, gosem reconvertir el poema en cançó, transgredint gèneres a més a més de fronteres.

Caldrà demanar disculpes només en funció del resultat de l'experiment. Si funciona, haurem guanyat una creació feliç en la nostra llengua, potser no comparable en termes absoluts, però sí equiparable, a la peça original. Hi ha especialistes, i molt competents, en el nostre país, en el camp de l'adaptació de cançons, per exemple, d'obres de teatre musical. És un subgènere molt ric que té tota una casuística. A diferència de la feina específica que implica l'adaptació d'un text estranger amb una música concreta a una altra llengua, conservant, evidentment, el ritme i la melodia de l'original, en l'exemple que presento a continuació, la cançó (que aquí quedarà incompleta perquè el lector no la podrà escoltar) parteix d'un original que és un poema, per tant no destinat originalment al cant. Es titula *O do not love too long* (del llibre de 1904, *In the Seven Woods*, de W.B.Yeats. En el mateix llibre hi té un poema que toca el mateix tema: l'esplèndid *Never Give All the Heart*). És cert que la poesia de Yeats té una musicalitat excelsa (com en el cas famós de Mallarmé i Debussy, la música ja l'ha posada ell). Però el repte de traduir el poema, en el meu cas, no era suficient. Era conscient que mai no aconseguiria, per un problema prosòdic i de sonoritat lingüística intrinseca a cada llengua, un resultat idèntic: l'embruix del poema de Yeats rau, d'una banda, en la repetició de sons vocàlics que es basen en la –o, de forma assonant i consonant, creant l'esquema de rimes (long / song // known / one // long / song), i de l'altra en la simplicitat meridiana i la força del pensament sentit que vehicula (o n'hauríem de dir sentiment a seques? Sentiment pensat?). La traducció literal vehiculava el missatge (el missatge moral de no excedir-se en el temps pel que fa a l'amor), però perdia la música, que és a la base de l'encís del poema. Yeats va escriure aquest poema quan la seva estimada Maud Gonne va casar-se amb John Mc Bride el 1903. La clau, a l'hora de traslladar-lo, va ser entendre que valia la pena musicar la versió, que necessàriament havia de ser ritmada i rimada altrament, aprofitant la idea de la «old song» en què es veu convertit l'amant, una «cançó vella, passada de moda», i buscant un aire musical justament

passat de moda. El resultat és una mena de blues en do menor a ritme de swing. Però la musicació no es va poder efectuar fins a tenir clara la traducció. Vegem com es van haver de solucionar les qüestions traductològiques. L'estructura rítmica del poema, que és potser el primer que cal tenir en compte, és una combinació difusa de peus iàmbics, amfíbracs i algun espondeu. Aquesta asimetria podia reproduir-se en la traducció, i, de fet, és així, sobretot, per exigències (deliberades, és clar) del temps i els accents assignats a la cançó. Sobre una base tetrasil·làbica, combinada amb pentasíl·labs (eneasíl·labs), arribem a trobar versos de sis, set i vuit síl·labes. Admesa la necessitat de buscar un esquema de rimes amb un sentit general equivalent, la idea original expressada en el poema d'haver estimat durant massa temps semblava que es podia expressar en català amb verbs que designen excés: atipar, embafar. Forçant, o eixamplant semànticament, els mots (funció poètica per excel·lència) resulta que podíem girar el primer vers així: «Amor, no estimis per al demà» (el «massa temps» del «too long» pot ser xifrat en aquest futur, «el demà»; és a dir, estima avui, i no facis projectes més enllà del moment que vius ara). El tercer vers, que literalment diu: «i em vaig anar tornant un passat de moda», i el quart, «com una vella cançó», donaven l'opció de conservar la formulació «passat de moda», idea important del poema, de la qual convenia no prescindir. L'exigència de la rima va donar com a solució, invertint el valor semàntic dels versos 3 i 4, la idea de l'amor que incomoda, que ja no flueix com abans, que, tot i ser una ampliació, cobria perfectament el sentit implícit. En la segona estrofa vam operar semblantment. Yeats punteja simplement la rima assonant. Aquí calia transformar una mica, tant en la subversió de l'ordre de versos com en l'esquema de rimes i les imatges. Si literalment diu: «Al llarg dels nostres anys de joventut / cap dels dos podia / destriar el seu pensament del de l'altre / de tan units com estàvem», era obligat trobar una equivalència que es pogués encabir en una estructura rítmica i melòdica adequada. S'imposaven les idees de «Érem una sola cosa» i el referent de «la joventut». D'aquí sorgeixen les rimes apariades, que constitueixen, per dir-ho així, la transcreació, exigida per la rima: si «pensàvem igual» vol dir també que «res de l'altre ens feia nosa» (recollint, per contrast, la idea anterior de la incomoditat actual que provoca l'amor). Ja en tenim un. El darrer vers se l'havia d'anar a pescar més lluny: «l'estar units (i en la joventut)» pot representar-se com una «flor de plenitud», el moment esponerós de l'amor. En la darrera quarteta tornàvem a un eco de la primera, però no era possible de reproduir les solucions, per una senzilla raó: un canvi d'aspecte temporal. En la primera quarteta: «I grew to be out of fashion», en la tercera: «you will grow out of fashion», que és el poeta escarmentat que ens aconsella precaució. És cert que la solució donada no recollia el fet que és passat: va quedar-se endarrerit, passat de moda, i diem en la versió: «El meu amor *ara* incomoda». És des del present que contemplem el que ha succeït, és a dir, per dir-ho col·loquialment, que «ha perdut el tren». Però el futur expressat en la darrera quarteta, que és la moral del poema, demanava un altre tractament. Arribem aquí a la resolució del poema, amb el vers crucial: «però, oh, en un minut ella va canviar» (el tema clàssic de la dona mudadissa). Traduir-ho per un impersonal: «Però tot va canviar en un moment» ens permetia de prescindir del pronom, que són dues síl·labes, sense perdre el sentit general, i ajustar els accents a la melodia. Si en la primera quarteta era ell que havia estimat massa temps, ara és la veu del poeta que, admonitòria, ens adverteix que cal no estimar massa temps. La diferència podia expressar-se, tractant-se de la mateixa idea, amb dos sinònims: atipar, embafar. Així, trastocant un cop més l'ordre dels versos, podíem rimar en futur, amb el concepte: el teu amor «envellirà». Només restava solucionar l'«out of fashion», que ja no ens permetia el «passat (o passada) de moda». I vam trobar la solució en «la cançó d'altre temps», per fer rima assonant amb el «moment». L'esquema de rimes, tot i ser irregular, és perfectament natural aplicat a la melodia: AABB / CDCD / EAEA. Quadrar-ho amb la música, un cop obtinguda la traducció, no ha estat difícil (tret d'una modulació harmònica complicada en la darrera quarteta, justament per marcar el capgirament brutal de la història, i la moral final). Més aviat ha estat un plaer, un plaer sobrevingut i afegit al de traduir. Si me

n'he sortit, no sóc qui per judicar-ho. Convido els lectors, quan tinguin l'oportunitat d'escoltar el resultat, a comunicar-me'n el parer. Anem fent córrer les veus, les bones!, que és del que es tracta. En el resultat final podem comprovar el reforç mutu que es fan lletra i música, i cal creure que s'ha traduït per partida doble: a més de la traducció lingüística s'ha efectuat una traducció de gèneres. Només sabrem si el repte ha arribat a bon port quan es pugui reconèixer —o no— l'autonomia de l'obra en català, des de tots punts de vista.

O DO NOT LOVE TOO LONG

SWEETHEART, do not love too long:
I loved long and long,
And grew to be out of fashion
Like an old song.

All through the years of our youth
Neither could have known.
Their own thought from the other's,
We were so much at one.

But O, in a minute she changed—
O do not love too long,
Or you will grow out of fashion
Like an old song.

AMOR, NO ESTIMIS PER AL DEMÀ:
VAIG ESTIMAR-TE FINS ATIPAR.
I COM UNA CANÇÓ PASSADA DE MODA
EL MEU AMOR ARA INCOMODA.

FÓREM UN DIA UNA SOLA COSA.
ERA EN LA NOSTRA JOVENTUT.
RES DE L'ALTRE ENS FEIA NOSA:
ÉREM FLOR DE PLENITUD.

PERÒ TOT VA CANVIAR EN UN MOMENT.
NO ESTIMIS FINS EMBAFAR,
O COM CANÇÓ D'ALTRE TEMPS
EL TEU AMOR ENVELLIRÀ.

W.B.Yeats

I acabo amb aquests versos homèrics. Els déus ens han filat la ruïna, però el fruit d'aquest malastre còsmic és que fem cançons, les refem i les versionem, les cantem i les escoltem. I això sí que és un bé de(ls) déu(s).

"Digues també per què plores i dins el teu cor et lamentes
quan sents parlar de la sort dels dànaus argius i de Troia:
l'han obrada els eterns, i són ells que a tants la ruïna
han filat, perquè hi hagi cançons per als homes a néixer"

L'Odissea, Llibre VIII, trad. Carles Riba, vv. 575-580

1. Aquest text, que n'és una ampliació amb un desenvolupament diferent, es basa en part en els mots de presentació a la Trobada, coordinada per l'autor, «Poesia i cançó: formes d'expressió literària noves i de sempre», celebrada a Barcelona els dies 28 i 29 de setembre del 2007 a la Sala Mompou de la seu de la SGAE, i organitzada per la Institució de les Lletres Catalanes.

a pams (i sense el parlar de la plaça)

poemes d’Andreu Subirats
fotografies de Teresa Estrada

a pams (i sense el parlar de la plaça)

Els poemes que podeu llegir en aquesta *plaquette* són una mostra d'un treball encara en procés d'escriptura que vaig començar a Damasc la primavera del 2007. La tongada dual respon a dues veus diferenciades i temàticament i formal amb percepions distintes en casdascuna d'elles. *a pams*, estructuralment escrit amb octaves irreals rimades, parla d'una visió melanconiròmica de la Tortosa de meva infància i una mica més (i m'estalvio la paraula adolescència perquè no m'agrada), on el poble, la terra i l'entorn es fonen, des del record, en sensacions d'aiguabarreig agredolç produint una certa relativització del mite d'infància i terra (paradís) perdudes. En aquest aspecte suposa un canvi respecte a la majoria de poemes del meu llibre *L'ull entorn* (2006, La Breu edicions), on el paisatge i la terra es contemplen amb un cert meravellament lul·lià i l'experiència personal es torna suggestiva i resta emmascarada rere aquells defores. Tanmateix, aquest darrer to que trobem en *a pams*, ja hi és present en d'altres poemes meus posteriors a *L'ull entorn* i que no estan publicats.

(sense el parlar de plaça), el contrapunt indefugible i necessari d'*a pams* (i això és així per una imposció merament d'autoria, ans no d'autoritat) defuig tota convenció formal i local i s'endinsa més en el terreny de l'aforisme poètic i pensament universal, des de la convicció que no cal ser d'aquí o d'allà per expressar tot allò que ens mou com a persones i com a poetes si la musa aranya. L'homenet tira endavant com pot i el ritual s'acaba fent llarg i pesat, la sensibilitat es dilueix amb la impotència i el treball artístic esdevé més treball que artístic. Només ens queda esperar l'últim metro i tornar cap a casa o mirar lluny les muntanyes des de l'altra banda.

Les fotografies de Tere Estrada que no il·lustren els poemes, sinó que els airegen, són, temàticament, una narració digressiva i personal de l'autora. Els espais, les persones, també els aparells atòmics de radioteràpia, en són els personatges. La mirada enrera es projecta amb força des de l'instant i únicament unes flors en blanc i negre testimonien la veracitat del discurs. La resta: els espectres, els espills, els catres, la vida oberta, reboten contra l'objectiu i adquireixen un sentit coral en la narració. Sempre la fotografia és metàfora, i en aquestes imatges, de vegades, es traspassa el llindar, s'inverteixen els termes i s'arriba, ni més ni menys, allà on vol portar-nos l'autora. Tot comença a la platja, tot no sabem on acaba; al desert de Mongòlia o a l'envelat del costat de casa, amb una música d'orquesta de poble i passodobles de fons mentre els gats miolen.

Andreu Subirats

(a pams)

mil paisatges cada un

pedra seca i bosc de pins

caminals del canyar endins

guaita casa coll amunt

la mentida dita al punt

les xiquetes als matins

el dir tendre dels mesquins

tot allò de l' *UBI SUNT*

(sense el parlar de la plaça)

No parlar del paisatge,

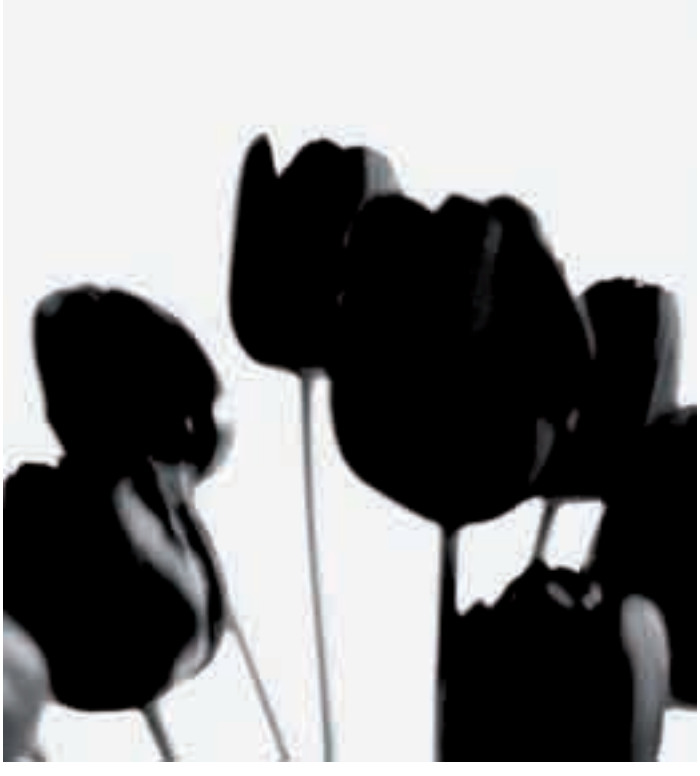
ni descriure'l.

No va l'aire fresc del lloc

amb qui

viatja.

Ser paisatge. Això calia.



parar compte al més dotor

no en entendre’n ni un borrall

inventar la sopa d’all

i demanar drets d’autor

ensumar-ne la pudor

i clissar el sarabastall

per no perdre’s el detall

d’aquesta comunió

La paraula,

entre els segles

tan precisa, subtil,

designis de l’enteniment.

Encara avui,

en mal empelt, és frau.

Vulgaritat.

i pel carrer de la Sang

farem batre el nostre oblit

gairebé sense sentit

per tombar els ídols de fang

i no caure en l’esvoranc

de desdir tot el que hem dit

ni al fracàs traure més pit

ni al fals plany fer-li bon flanc

L’orgull del bocamoll

fa moure la certesa de l’humil

i la calciga.

I la calciga.

COLL X1
COLL X2
3 15.3
GANTRY RTN

quan el poble se me’n va

torno de nit i l’espio

amb marfantes em congrio

vora riu el dia es fa

i si avui ara és demà

és de dia quan somio

ans si puc el jaç em trio

al carrer de l’estimar

No pot parlar de l’esperit qui no el veu

ANDREU SUBIRATS ALEIXANDRI (Tortosa 1968), és poeta i professor de llengua i literatura a l'IES Eugeni d'Ors de Badalona. Ha publicat el llibre de poemes *L'ull entorn* (2006). Passa temporades a la Fresneda, i un dia a Vall-de-Roures va veure una llúdriga sota el pont de pedra i es pensava que era un cocodril.

TERESA ESTRADA (Barcelona 1969), es cria i viu a Roquetes. Des de l'any 1994, ja a Barcelona, es dedica a la fotografia i comença a treballar pel seu compte amb col·laboracions en editorials, arquitectura i interiorisme, arxius fotogràfics i documentació teatral. També ha realitzat il·lustracions de catàlegs i produccions musicals i ha treballat d'editora gràfica a l'editorial RBA. Ha col·laborat en la producció fotogràfica de l'obra de Daniel Steegmann i Oriol Font. La seva fotografia d'autora, com és la sèrie autobiogràfica que podeu contemplar en aquesta plaquette, porta directament a un món personal i sensitiu, on l'entorn i els espais són una mirada reflexiva i narrativa del seu món creatiu. El retrat: la persona, i l'espai: el vital, marquen clarament la seva mirada i la finalitat del seu treball, que amb un punt de magarrufa sarcàstica deixa anar un argument romàntic.

rels 1o, hivern 2oo7

Midons ofegada
Bertolt Brecht

per a Arnau Pons

Quan ella es va haver ofegat i tot davallant
els rierols va arribar als rius més grans,
el molt estrany i meravellós òpal del cel
semblà com si degués apaivagar la despulla.

Algues i algues la varen retenir
de manera que va esdevenir molt més pesant.
Freds els peixos nedaren al llarg de les seves cames
i plantes i bèsties afeixugaren el seu darrer viatge.

Com un penó de fum era els vespres el cel
i les nits, amb els estels, levitava la llum.
Mes al matí es feia clar, ja que per ella
hi havia encara un matí i un vespre.

Quan el seu pàl·lid cos va haver-se podrit dins l'aigua,
succeí, molt lentament, que Déu l'oblidà a poc a poc,
primer el seu rostre, després les mans i al final els seus cabells.
Aleshores va tornar-se una carronya entre moltes altres.

Traducció de Bartomeu Fiol

Vom ertrunkenen Mädchen (1926)

Bertolt Brecht

Als sie ertrunken war und hinunterschwamm
von den Bächen in die größeren Flüsse
schien der Opal des Himmels sehr wundersam
als ob er die Leiche begütigen müsse.

Tang und Algen hielten sich an ihr ein,
sodass sie langsam viel schwerer ward.
Kühl die Fische schwammen an ihrem Bein,
Pflanzen und Tiere beschwerten noch ihre letzte Fahrt.

Und der Himmel ward abends dunkel wie Rauch
und hielt nachts mit den Sternen das Licht in Schwebe.
Aber früh ward er hell, dass es auch
noch für sie Morgen und Abend gebe.

Als ihr bleicher Leib im Wasser verfaulet war
geschah es (sehr langsam), dass Gott sie allmählich vergaß.
Erst ihr Gesicht, dann die Hände und ganz zuletzt erst ihr Haar.
Dann ward sie Aas in Flüssen mit vielem Aas.

Poema de la rima negada
Bertolt Brecht

per a Bartomeu Fiol

Quan va haver-se ofegat i surant mig nedava
avall pel rierol fins a un riu molt més gran,
l'òpal del cel va prendre un color ben estrany,
com si en el fons hagués de calmar aquella morta.

S'hi enroscaven algues, adés la retenien,
a poc a poc de fulles s'anava afeixugant;
els peixos freds lliscaven ran de les blanques cuixes,
herbes i cucs llastaven el seu darrer comiat.

I cada vespre el cel talment fum s'enfosquia,
i cada nit flotava amb els estels la llum.
L'alba sortia malgrat tot, rebel, perquè calia
que ella encara tingués la claror d'un demà.

Quan es va haver podrit el cos pàl·lid dins l'aigua,
Déu llavors l'oblidà (molt poc a poc), gradualment:
primer la cara, després les mans, per fi els cabells,
fins que va ser carronya amb cadàvers de riu.

Traducció d'Arnau Pons

sis mesos

juliol

"A Bascònia la guerra ha pres des del primer moment un caràcter nacionalista; simplement perquè els nacionalistes se la van fer seva llançant-s'hi en cos i ànima. La sort no els ha ajudat (...)."

Joan Sales

agost

" fes com fa el cor: / bat cor latent".

Josefa Contijoch

setembre

"Benifets de l'amor, que transforma els homes en posseïts sota l'aparença de sants o criminals o d'estúpids, i que a la fi els rescabala de les tortures sofertes amb un coronament de desil·lusió".

Miquel Llor

octubre

" (...) sé per experiència que no sou capaç de grans devocions , i que no us costaria gens oblidar-me sense cap ajut i sense que us hi obligués una nova passió".

Mariana Alcoforado

novembre

" Tot i així, la literatura catalana escrita per dones al llarg del segle XX no és pas una excepció, descriu els problemes comuns amb què s'ha trobat l'escriptora en qualsevol tradició culta occidental".

Lluïsa Julià

desembre

La gasela i la lleona. Possible títol de conte.

Sense títol

Imatges eclèctiques. Hi ha simbiosi en el fragment? Pedaços atrapats a contratemps. A Portbou, alguns esperàvem sortir d'un país mai resolt, d'un desig amorós ja perdut, però, abillat de somnis i estrelles. Portbou és també la frontera que amenaça la nostra llengua; Jaume Costa, amb una mirada afuada, retrata les ànimes que esperen la inscripció en els llibres de la vida. Ell és un home optimista —no com d'altres— que ressegueix els instants presents, potser, massa fets a pedaços. El compromís s'ha difuminat? Aquest no és el cas de'n Jaume que és un professor d'història compromès. Els enamorats necessiten signes, deia Roland Barthes. La bellesa de les seves imatges n'és un exemple.

Adrià Chavarria

revista d’idees i cultura

núm 1o, hivern 2oo7